

Tanja Roiha

# Nauru pois?

Komediatyöskentely uskonnollisen aiheen käsittelyssä

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Tanja Roiha Nauru pois? Komediatyöskentely uskonnollisen aiheen käsittelyssä 33 sivua 25.08.2017
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävän taiteen koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Soveltava teatteri
<p>Nauru pois? Komediatyöskentely uskonnollisen aiheen käsittelyssä opinnäytteessä tutkitaan komedian käyttämistä uskonnollisen aiheen teatterityöskentelyssä. Aihetta lähestytään kahden esityksen kautta. Ryhmälähtöinen Usko pois! - esitys käsitteli humoristisesti paitsi kristinuskoa ajassamme, myös muita vallitsevia uskon harjoittamisen suuntauksia, kuten joogaa, mindfulnessia ja uskonnollista esoterismia. Ohjaus kuului työharjoitteluuni Metropolia Ammattikorkeakoulussa. Usko Pois- esityksen käsittelyn näkökulma on ohjaajan.</p> <p>Toinen käsiteltävä esitys on teatteri-ilmaisun ohjaajaopiskelija Minna Ruuttusen ohjaama Veisaava ilveilijä, joka perustuu Dario Fon komediallisiin teksteihin tunnetuista kristillisistä teemoista. Tarkastelen esitystä näyttelijän näkökulmasta. Tilalähtöiset esitykset tapahtuivat eri kirkkoissa ympäri pääkaupunkiseutua, ja esityksessä ylitettiin fyysisesti totuttuja kirkossa käyttäytymisen rajoja.</p> <p>Analysoin kumpaakin teosta komediatyöskentelyn ja prosessin tutkimisen näkökulmasta. Analyysissä olen käyttänyt teorioita uskonnonfilosofiasta, komediatyylilajien tutkimusta ja näyttelijäntyylin tutkimusta.</p> <p>Komediaesityksen onnistumisen perustaksi olen esittänyt esiintymisessä käytettävän intensiteetin ja energian määrää, jonka hahmottaminen on olennainen osa näyttelijäntyylin.</p>	

Tiivistelmä

Opinnäytetyössä osoitetaan, että komedian käyttäminen uskonnollisen aiheen käsittelyssä on hyödyllistä ja hedelmällistä, sillä komedia riisuu ennakkoluuloja ja toisaalta huumorin kautta esiintyjät voivat rohkaistua tarkastelemaan myös ongelmakohtia ja poiketa totutusta ilmaisusta. Komediasa käytetty liioittelu antaa suojaa herkkien ja henkilökohtaisten asioiden käsittelylle.

Opinnäytetyössä korostui myös ryhmälähtöisen työskentelytavan merkitys uskonnollisen aiheen käsittelyssä tasapuolisena ja yhteisöllisyyttä lisäävänä työskentelytapana. Paradoksaalisesti ryhmälähtöisessä työskentelyssä korostui yksilöiden omaehtoisuus ja oma osallistuminen, jolloin esittäjillä oli myös enemmän vaikutusvaltaa lopullisen esityksen sisällön muotoutumiseen.

Avainsanat

komedia, uskonto, huumori, parodia, ilveily, groteski, energia, kirkkodraama, Dario Fo, ryhmälähtöisyys, devising, prosessilähtöisyys, kokemuksellisuus

Abstract

Author(s) Title Number of Pages Date	Tanja Roiha Laugh Away? Comedywork as a way of dealing religious topics in theater. 33 pages 25.08.2017
Degree	Theater Instructor
Degree Programme	Perfroming Arts
Specialisation option	Applied Theater
Instructor(s)	Pieta Koskenniemi (Principal Lecturer) Selja Ahava (Thesis Lecturer)

Laugh Away?

Comedywork as a way of dealing religious topics in theater.

In this thesis I'm researching how to use comedy as a way to approach religious subjects in a theater piece. The subject is being examined through two theater plays; a devised comedy play called *Usko pois!* And a textbased play called *Veisaava ilveilijä*.

The topic in *Usko pois!* (Faith away!) was about religious features in our time; Christianity, Yoga, mindfulness, and religious esoteric as a way of expressing religion in our time. The play was directed by me at Metropolia as a part of an internship program and I'm referring to the play from a directors view.

The other play, *Veisaava ilveilijä*, was directed by theater instructor student Minna Ruuttunen and it was based on Dario Fos famous comedy plays about Christianity. My perspective in *Veisaava ilveilijä* is from an actor's point of view. The play was performed in different churches around Helsinki area and there were elements of non-conventional church drama, such as crossing the altar and a bold way of using language.

Both plays are being analysed from the aspects of comedy and process based working. In my analysis as a director, I have used background theories from philosophy of religion, comedy study and acting. To succeed in comedy as an actor, I have found that there has to be an adequate amount of intensity and energy.

Abstract

The analysis shows that it is fruitful to use comedy when trying to process religious subjects, because comedy can decrease prejudices and then on the other hand using comedy can give the performers courage in revealing problematic issues about the subject. Exaggeration used in comedy can be a useful tool when working with sensible and personal subjects, such as faith.

Another important perspective was the use of devising as a method, as it increases the sense of co-working. Paradoxically individuality and the impact of each group member was emphasized when using group-based devised methods in the process.

Keywords

comedy, religion, humour, parody, bouffón, grotesk, energy, churchdrama, Dario Fo, devising, process, groupwork

## Sisällys

1 Johdanto

2 Huumorin ja uskonnon historiallisia juuria

2.1. Ilveilyperinne ja groteski komedia: klovneria, parodia ja satiiri

3 Usko Pois! - Uskonnollisuus ajassamme: prosessin kuvaus

3.1. Komediatyöskentely Usko Pois! -esityksessä

4 Näyttelijäntyön kokemuksellisuuden kuvaaminen

4.1. Veisaava ilvelijä: komediaa kirkkodraamasta

4.1.2. Näyttelijäntyön näkökulma: Komediatyö energiana

5 Uskonnolliset aiheet komediatyöskentelyssä

6 Lopuksi

Lähteet:

## 1 Johdanto

"Huumorin perustana on luottamus elämän lahjaan kaikesta huolimatta. Humoristi voi tuijottaa kaiken katoavuutta ja kuolemaa suoraan silmiin ja silti nähdä elämän ja naurun voiman." Jaakko Heinimäki kirjassa Pyhä nauru.

Yhdessä nauraminen voi olla intiimi ja yhdistävä kokemus. Nauru antaa asioille sopivat mittasuhteet ja vaikeatkin tilanteet voivat helpottua. Huumorin avulla liioitellaan ja kirkastetaan ilmiöitä. Huumori katkaisee samalla ylenpalttisen pateettisuuden ja dramaattisuuden.

Mikä sitten on huumoria, mikä meitä naurattaa? Useimmiten huumori liittyy johonkin tavallisen asiaan, joka yllättää. Samalla huumorissa on aina jotain tunnistettavaa, jopa liioitellussa muodossa.

Entä kun komedian aiheeksi valitaan uskonnollisuus, jonka pieteettiin ei tavallisesti liitetä nauramista? Joissakin konteksteissa uskonnon ja komedian todellisuudet on nähty toistensa vastakohtina ja uskonnolliset aiheet on voitu kokea niin pyhiksi, ettei niille, tai niiden kanssa voi nauraa. Maailman synkkä tila ja parempaa ihmisyyttä etsivä kilvoittelu eivät ole olleet naurun paikka. Toisaalta uskonnolliset instituutiot ja valtaa pitävät ovat saaneet aina kritiikkiä osakseen ja olleet yhteisöllisen pilkan ja huumorin kohteina.

Huumorin ja uskonnon suhde on kiehtonut minua pitkään teologina ja teatteri-ilmaisun ohjaajana. Mielessäni on elänyt ajatus tutkia teatteriesityksen kautta uskonnollisuutta ajassamme. Syksyllä 2015 sain toteuttaa visiotani ja ohjasin ensimmäisen työryhmälähtöisen teatteriesitykseni. Usko pois! - esitys käsitteli humoristisesti paitsi kristinuskoa ajassamme, myös muita vallitsevia uskon harjoittamisen suuntauksia, kuten joogaa, mindfulnessia ja uskonnollista esoterismia. Ohjaus kuului työharjoitteluuni Metropolia Ammattikorkeakoulussa.

Seuraavana keväänä esiinnyin näyttelijänä teatteri-ilmaisun ohjaajaopiskelija Minna Ruuttusen ohjaamassa Veisaavassa ilveilijässä, joka perustuu Dario Fon komediallisiin teksteihin tunnetuista kristillisistä teemoista. Esitykset tapahtuivat eri kirkoissa ympäri pääkaupunkiseutua, ja ylitimme fyysisesti joitakin totuttuja kirkossa käyttäytymisen rajoja, esimerkiksi istuimme alttarikaiteilla ja juoksimme tilassa. Teksteissä oli paikoin roisia kielenkäyttöä, joka poikkesi myös totutusta kielestä kirkkodraamassa.



Molemmat esitykset käsittelivät uskonnollisuutta ja kristinuskoa komediallisesta näkökulmasta. Muitakin yhtymäkohtia löytyi: tyyllilajien lisäksi esityksissä pyrittiin rikkomaan konventionaalisia kirkkodraaman esittämisen muotoja ja esitykset rakentuivat fyysiselle groteskille ilmaisulle ja parodialle. Esitysten herättämät ajatukset ja yleisön reaktiot lisäsivät kiinnostustani tutkia komedian käyttöä esityksissä, jotka käsittelevät uskontoa.

Tässä opinnäytetyössä on tarkoitus tutkia komediatyöskentelyn vaikutuksia uskonnollisten aiheiden käsittelyssä. Työni näkökulma on prosessin kokemuksellisuuden ja omakohtaisuuden tutkimisessa, koska näen prosessinomaisen ja ryhmälähtöisen työskentelyn itsessään kaikkein merkityksellisimpänä työskentelytapana, kun pohditaan esityksen tekemisen vaikuttavuutta tekijälle itselleen ja esityksen mahdollisia muita vaikutuksia. Pyrin työssäni analysoimaan komediatyöskentelyä omien kokemusteni kautta. Käytän esimerkkeinä mainittuja teoksia. Usko pois! -esityksen analyysissä näkökulmani on temaattinen ja perustuu ohjaajan näkökulmaan, ja Veisaavan ilveilijän osalta näkökulmani on esiintyjän kokemuksissa. Teosten analysoimisen kautta pyrin osoittamaan, miten komediatyöskentelyn kautta henkilökohtaisesta tai mielipiteitä herättävästä aiheesta voi saada helposti lähestyttävän ja miten itse komediatyöskentely voi muuttaa esiintymistä ja esiintyjän kokemusta omasta esiintyjyydestään.

Olen löytänyt perusteluja komediatyöskentelylle uskonnollisen aiheen käsittelyssä mm. Kierkegaardin uskonnonfilosofiasta ja keskiaikaisesta ilveilyperinteestä, joihin viitataan toisessa pääluvussa. Usko pois! -esitys edustaa näkemystä, jossa humoristi ja uskova lähestyvät toisiaan heittäytymällä tutkimaan todellisuutta etäännyttämisen kautta. Veisaava ilveilijä esitys polveutuu vanhasta ilveilyperinteestä, jossa valtaa pitäviä ja vääristyneitä rakenteita tuodaan esiin humoristisin ja liioittelevin pilkkaesityksin ja totuuksia laukovan narrin suulla.

Työni etenee kolmosluvussa Usko Pois! -esityksen analysoimisella komediatyöskentelyn näkökulmasta. Käytän komedialajien tunnistamisessa apuna John Wrightin fyysisen komedian teosta ”Why is that so funny?”, joka on varsin kattava ja monipuolinen kuvaus komedian eri tyyllilajeista. Lisäksi hahmotan lyhyesti ryhmälähtöistä työskentelytapaa eli devising -menetelmää, joka on prosessilähtöistä esityksen luomista.

Neljännessä luvussa käsittelen teatteriesityksen kokemuksellista ja omakohtaista kuvaamista ja reflektoin Veisaava ilveilijä -esitystä näyttelijän näkökulmasta. Esityksen

kokemuksellinen tutkimisen kautta pyrin hahmottamaan, miten komediatyöskentelystä voi oppia esiintymistä ja esiintyjyyttä.

Viidennessä luvussa analysoin komediatyöskentelyä uskonnollisten aiheiden käsittelyssä. Viimeisessä luvussa tuon käsiteltyjä aiheita yhteen ja esitän jatkopohdinnaksi aihioita miten komediatyöskentelyn tuottamaa kokemusta voi laajentaa teatterin ulkopuolelle.

Seuraavaksi siirryn käsittelemään lyhyesti uskonnon ja huumorin välistä suhdetta historian valossa. Viittaan lyhyesti Raamatun tekstien tulkintaan ja Kierkegaardin näkemykseen uskonnon ja humoristin luonteesta. Kierkegaardin teoria sopii taustateoriaksi ohjaamaan esitykseen, sillä löysin yhdenmukaisuutta uskovan ja humoristin eroista ja esityksen tyylilajin ja esiintyjyyden välisestä jännitteestä. Ilveilyperinteeseen ja kirkkodraamaan viittaan puolestaan Dario Fo:n eli Veisaavan ilveilijän tekstien taustalla.

Vaikka teatterin katsotaan syntyneen antiikin aikaisen kreikkalaisen uskonnon palvelukseen, varsinaiset tarkasteluni kohteet eli esitykset sijoittuvat länsimaiseen kulttuuriin ja kristinuskon piiriin, joten viitatessani tässä työssä uskontoon, koskettaa se kristinuskoa (ellei toisin ole mainittu).

## 2 Huumorin ja uskonnon historiallisia juuria

Uskontoja ja huumoria tutkinut Johan Taels määrittelee teoksessa *Humor and Religion: Challenges and Ambiguities*, että huumorin pyrkimyksenä on tieteen tavoin paljastaa ihmisen sisäistä maailmaa ja ulkoista todellisuutta mahdollisimman yksityiskohtaisesti ja todenmukaisesti. Taelsin mukaan huumoria käytetään usein tyylillisesti varsin käytännönläheisistä syistä tehokeinona, eli osoittamaan ja korostamaan jonkin asian luonnetta. Tyylilajin lisäksi Taels korostaa komediallisen työskentelyn hermeneuttista luonnetta; komediassa nauretaan sekä ulkoiselle kohteelle eli objektille, että usein samalla esiintyjälle eli ihmiselle itselleen, josta tulee samalla nauramisen kohde ja objekti. Huumoriin ja komediaan liittyy itsetietoisuus ja tiedostaminen ja sitä kautta toivon näkökulma. Huumorin avulla voidaan tarkastella ”raakaa totuutta” tyylillisesti pehmeämmällä tavalla. Huumorin kautta on mahdollista tarkastella omia (ja toisten) virheitä ja ongelmia ja moraalisia erheitä toiveikkaasta näkökulmasta. (Taels 2011, 30-31.)

Omien virheiden tarkastelu ei herätä pelkästään myönteisiä reaktioita. Huumoriin liittyy myös pelkoja. Huumoriin on suhtauduttu kriittisesti ja sitä on pidetty vaarallisena osoituksena toisen yläpuolelle asettumisesta eli huumoriin kätkeytyy kysymys vallasta. Jo Platonin väitetään sanoneen naurun kohdistuvan toisten virheisiin. Cicero kuvasi humoristista naurua tapahtumaksi, joka paljastaa virheellisen käyttäytymisen, rankaisee naurulla tai pilkalla ja tulee samalla määritelleeksi ja vahvistaneeksi sosiaalista ja universaalia järjestystä. Synkimmän tuomion komedialle antaa filosofi Thomas Hobbes, joka piti intohimoista naurua ihmisluonnon itsekkyyden osoituksena, jossa pikkusieluiset itseään pönkittävät miehet nauravat toisten miesten heikkouksille. (Taels 2011, 24.)

Taelsin tavoin huumoria uskonnoissa tutkinut Hans Geybels määrittelee Raamatussa esiintyvän huumorin ironiasävyiseksi. Greybelsin mukaan esimerkiksi Jeesus voidaan liittää tarinankertojen kärjekkääseen joukkoon. Jeesuksen kertomat esimerkit ja anekdootit ovat vertauskuvallisia ja niiden kärki on usein liioitteleva ja ironisoiva tavalla, jossa tarinan oivaltaminen jää kuulijalle. Jeesuksen kapinointi ja kritiikki esimerkiksi vallanpitäjiä ja kirjanoppineita kohtaan on aina luonteeltaan liioittelevaa ja farssinomaista (esimerkiksi vertaus, jossa ennemmin kameli mahtuu neulansilmästä kuin rikas pääsee taivaan valtakuntaan). Lisäksi Geybels muistuttaa, että varhaiset kristityt tunnettiin iloisuudestaan ja ulospäin suuntautuneesta toiminnastaan, joten on syytä olettaa, että toimintakulttuuriin on sisältynyt huumoria. (Geybels 2011, 16.)

Kirjailija ja teologi Jaakko Heinimäki on Geybelsin ja Taelsin kanssa samoilla linjoilla. Heinimäki kirjoittaa tunnettujen Raamatun kirjojen humoristista puolista kirjassaan Pyhä nauru. Raamatun teksteistä on löydettävissä perinteiselle teatterille ja komedialle tyypillisiä tyyllilajeja: satiiria, etäännyttämistä ja liioittelua. Heinimäen mukaan tyypillinen esimerkki on Joonan kirja, jossa nuori profeetta Joona kieltäytyy Jumalan kutsusta julistaa kääntymystä Niniven kansalle. Joona pakenee tehtäväänsä merelle, joutuu myrskyyn ja lopulta valaan kitaan. Valaan kidasta profeetta kuitenkin selviytyy, kun valas oksentaa hänet takaisin maan päälle, jolloin hänellä ei ole muuta mahdollisuutta, kuin suostua kiltisti tehtäväänsä. Mutta tämäkään ei riitä Joonalle, vaan kirja päättyy Joonan turhautuneeseen tilitykseen Jumalalle, että tiesi koko ajan tämän joka tapauksessa pelastavan Niniven asukkaat tuholta. (Heinimäki 2000, □□.)

Edellä kerrottu esimerkki eli Joonan tarina noudattaa klassista farssia tai tragikomedialla epäkiitollisesta antisankarista, joka yrittäessään paeta kutsumustaan, päätyy sitä suurempiin vaikeuksiin ja lopulta, kun hänelle ja kaikille käy hyvin, hän jää tyytymättömänä valittamaan.

Heinimäki ei lähde kategorisoimaan, mikä on hauskaa, koomista tai humoristista. Heinimäki luonnehtii huumoria asenteeksi, jossa on kyse siitä, että ihmisellä on kyky nähdä neutraalejakin asioita humoristisessa valossa. Asiat muuttuvat koomisiksi katsontatavasta ja tilanteesta riippuen. Lisäksi humoristinen asia voi tapahtua vain, kun tilanne ja tapahtuma näyttäytyvät koomisessa valossa. Tämä tarkoittaa, että huumori tarvitsee aina näkijän manifestoituakseen. (Heinimäki 2000. 14-15.)

Raamatun tarinoiden lisäksi Heinimäki tukeutuu uskontofilosofi Søren Kierkegaardin näkemyksiin uskonnon ja huumorin yhtäläisyyksistä. Heinimäki referoi Kierkegaardia, jonka mukaan on mahdollista rinnastaa komediaa ja uskontoa toisiinsa vedoten siihen, että molemmissa kyse on etäännyttämisestä ja ihmisen paikan hahmottamisesta välimatkasta käsin. Tällöin myös asioiden humoristinen ja ristiriitainen puoli paljastuu. Kierkegaardin mukaan todellinen usko vaatii hyppyä tuntemattomaan ja asioiden katsomista kärsimyksen ja etäännyttämisen objektin lävitse, samalla tavalla kuin humoristin on, ollakseen todellisesti hauska. Kierkegaardin mukaan todellinen humoristi ei kavahda elämää eikä kärsimystä, kuten ei todellinen uskovainenkaan, vaan molemmat ymmärtävät elämäänsä liittyvän kärsimyksen väistämättömyyden. (Heinimäki 2000, 10.)

Edellä esitettyjen näkökulmien valossa huumori ja uskonto eivät välttämättä ole niin kaukana toisistaan, kuin voisi ajatella. Heinimäki menee tulkinnassaan jopa niin pitkälle, että tulkitsevat huumorin ja uskonnon kumpuavan samoista periaatteista. Kuitenkin uskonnonharjoittaja ja humoristi eroavat Kierkegaardin teoriassa siinä, että vaikka eksistentiaaliset kysymykset saavuttavat uskovan siinä missä humoristinkin, jättää humoristi viime kädessä ottamasta viimeistä askelta kokeakseen elämän mysteerin kaikkine syvyyksineen. Kierkegaardin mukaan humoristi torjuu uskonnon tarjoaman ehdottomuuden ja säilyttää viime kädessä etäisyyden pilaillemalla. (Heinimäki 2000, 11.)

Edellä esitetty teoria on varsin teoreettinen ja filosofinen. Puhuttaessa varsinaisesti uskonnollisesta draamasta ja teatterista uskonnon sisällä, on syytä siirtyä seuraavaksi tarkastelemaan lyhyesti historiassa esiintynyttä ilveilyperinnettä ja ilveilyperinteestä muotoutuneita komediatyyllilajeja, jotka vaikuttavat nykyajan komediantutkimuksessa.

#### 1.1 Ilveilyperinne ja groteski komedia: klovneria, parodia ja satiiri

Ilveilyperinne juontaa juurensa ihmisistä, jotka poikkesivat normaalista elintapojensa ja ilmaisunsa puolesta. Uskontoja ja huumoria eri kulttuureissa tutkineen Jessica Millner Davidin mukaan ritualisoitunutta narrin tai hullun (fool) hahmoa on tavattu lähes

jokaisessa kulttuurissa ja uskonnossa. Narrit ovat muotoutunut alun perin yhteisöissä esiintyneistä kylähulluista, joiden tahaton koomillisuus ja totuudelliset lausahdukset ovat olleet sallittuja tiettyjen henkilöiden osalta. Narreja ja yhteisöstä karkotettuja hulluja eli bouffoneja (termi tulee ranskan kielestä ja tarkoittaa narria) pidetään groteskin ja fyysisen komedian esikuvina. Groteskilla viitataan yleisesti sellaiseen ilmaisuun, joka ei ole täysin loogista, vaan pikemminkin poikkeavaa, absurdia, rujoa tai rumaa. Myös fyysiseen groteskiin ilmaisuun liittyvä naamioteatteri on saanut joissakin kulttuureissa uskonnollisia piirteitä. Komedialla tutkinut John Wright tukee käsitystä siitä, että narreja ja hulluja siedettiin yhteisössä, sillä heillä katsottiin olevan poikkeuksellista näkökykyä, oivallusta ja älyä hulluuden ja huumorin muodossa. (Wright 2007, 257-258.)

Millner David kirjoittaa narrin aseman ymmärrettäneen jo hyvin varhain sekä sekulaarina että pyhänä. Narrilla, joka oli keisarin alaisuudessa toimiva orja, oli lupa puhua totuudet julki. Narrin äänellä kuultiin niitä asioita, jotka kaikki tiesivät, mutta joita ei tohdittu ääneen sanoa (Millner David 2011, 236). Narrin asemassa olevalle annettiin lupa ja oikeutus hallitusti pilailla ja kritisoida valtaa pitäviä, kuten uskonnollisten instituutioiden edustajien ja kuninkaiden tekoja. Oli tavallista, että ainoastaan narri sai kertoa keisarille hänen kuolevaisuudestaan. (Millner David 2011, 218-221.) Narriperinne vaikuttaa edelleen groteskin fyysisen komediateatterin taustalla ja bouffoneita pidetään eräänlaisina groteskin klovnerian äärihahmoina.

Komediatutkija Wright määrittelee yleisimmiksi komedian lajeiksi groteskista fyysisestä ilmaisusta eli bouffoneista ja ilveilyperinteestä muotoutuneet tyyliuunnat; klovneria- ja commedia del arte sekä parodia ja satiiri. Wrightin mukaan komediatyöskentelyssä olennaista on tyypillisuus ja tunnistettavuus. Jokin asia naurattaa meitä, koska tunnistamme itsemme hahmossa tai tilanteessa. Naurussa on kyse yhteisestä kokemuksesta ja komediatyöskentely, perustuessaan tunnistettavuuteen, on hyvin inhimillistä. (Wright 2007, 9.) Wright, kuten klovneriaa elämäntyökseen opettanut Jacques LeCoq pitävät komediatyöskentelyä armottomana lajina; mikäli esiintyjä ei saa yleisöä nauramaan, hän saa poistua lavalta (Wright 2007, □).

Klovnerian ajatuksena on, että klovni on esiintyjä itse, joka reagoi käsillä olevaan tilanteeseen ja yleisöön. Klovni on kuin viaton hahmo, jonka tunnusomainen piirre on hämmennys (bafflement) käsillä olevasta tilanteesta. Klovnin ainoana motivaationa on saada yleisön huomio ja rakkaus. Klovni ottaa siten kontaktia yleisöön ja on jatkuvassa vuorovaikutuksessa toisten kanssa. Hämmennyksen ja läsnäolon tilaa ei voi näytellä, sillä yleisö huomaa teeskentelyn. Hämmennys nousee tilanteeseen reagoimisesta ja

heittäytymisestä leikkiin, ei näyttelemisestä. (Wright 2007, 192-197.) Wrightin mielestä jokaisessa näyttelijässä on aina ripaus klovnia, kun näyttelijä heittäytyy näytellessään avoimuuden ja haavoittuvuuden armoille (Wright 2007, 184).

Wrightin mukaan klovneria ja parodia eroavat toisistaan. Klovniyöskentely perustuu klovniin itseensä, joka on rehellinen ja totuudellinen useimmiten kurjalla tai jopa sääliäntavalla. Klovni reagoi hetkessä tapahtuviin asioihin ja toimii niiden reaktioiden pohjalta, jotka käsillä oleva asia klovnissa synnyttää. Sen sijaan parodiassa huumorin kärki on itse asian rehellisessä paljastamisessa. Parodiassa nauru syntyy ilmiön merkityksen tarkastelussa, joka saa koomiset, absurdit tai älyttömät mittasuhteet. Tämä vaatii usein asian suurentelua ja liioittelua, mitä tapahtuu myös klovniyöskentelyssä. Wright tekee eroa myös satiirin ja parodian välillä, jossa satiiri on analyttistä asian tai ilmiön tarkastelua, kun taas parodia syntyy useimmiten fyysisen komedian kautta. (Wright 2007, 252-253.)

Karnevalistisemmassa komediassa eli Commedia dell'artessa stereotyyppiset hahmot sen sijaan muuttuvat jo groteskiksi karikatyyreiksi. Karikatyyrit toimivat hyvin esimerkiksi naamioyöskentelyssä, jossa hahmot ovat hyvin arkityypisiä (viisas vanhus, varas, viaton jne.) mutta muussa komediatyöskentelyssä karikatyyrien käyttämiseen liittyy Wrightin mukaan vaara, että hahmoista tulee liian suoraviivaisia tai yksinkertaisia. (John Wright 2007, 278.)

Karikatyyreja käytetään usein kuvaamaan poliittisen vallan kärjessä olevia tai tunnettuja henkilöitä. Karikatyyryöskentelyn haaste on Wrightin mukaan se, että katsoja hakee esiintyjistä ainutlaatuisuutta ja inhimillisyyttä samalla, kun esitysten hahmoissa tulisi olla jotakin tunnistettavaa. Tässä on Wrightin mukaan komediatyöskentelyn yksi mielenkiintoisimmista ja haastavimmista puolia; esitettyjen hahmojen tulee olla yleisesti tunnistettavia ja selkeitä, samalla esiintyjän on ammennettava omasta itsestään ja liioiteltava niitä piirteitä, jotka tekevät hahmoista tunnistettavia. (Wright 2007, 278-279.) Wrightin mielestä fyysistä teatteria ja komediaa esittäessä on tyypillistä päätyä parodiaan, joka perustuu ilmiöiden ja hahmojen jäljittelyyn ja tunnistettavuuteen. Satiirista on kyse useimmiten silloin, kun viitataan ennalta kirjoitettuun tekstiin, jossa on mahdollisuus tarkastella ilmiöitä hyvin yksityiskohtaisesti. Kumpikin tyyli perustuu groteskiin fyysiseen teatteriin, mutta Wrightin mukaan parodian juuret ovat buffoneissa, eli pieleen menneissä ja mahdottomissa ihmishahmoissa ja satiiri on peräisin kirjallisuudesta. (John Wright 2007, 254.)

Päästäkseni tarkastelemaan komediatyylilajeja tässä opinnäytetyössä esiintyvissä teoksissa, siirryn seuraavassa pääluvussa käsittelemään Usko Pois- esitystä. Aloitan kuvaamalla Usko pois- esityksen prosessinkulkua, mistä jatkan komediatyylilajien analysoimiseen kyseisessä esityksessä.

### 3 Usko Pois! - Uskonnollisuus ajassamme: prosessin kuvaus

Aloittaessani Usko pois! –esityksen harjoitukset, minulla oli mielessä aihetta käsitteleviä teemoja, sekä hengellinen laulu, jonka tunnelma vastasi pitkälti sitä, mitä halusin tuoda esitykseen. Ohjaajana minua kiinnosti peilata esitystä tutkijan tavoin ja pohtia kertovat kehollisten harjoitteiden kuten joogan, ja mindfulnessin sekä esoteriaan pohjautuvien maailmanselitysten suosio siitä, etteivät perinteiset kristinuskon harjoittamisen keinot vastaa täysin nykyihmisen uskonnollisia tarpeita? Vai ovatko kyseessä edes hengelliset tarpeet, vaiko ainoastaan pyrkimys hallita omaa mieltä ja hakea mielenrauhaa?

Minulle oli alun alkaen selvää, että halusin työstää aihetta ryhmälähtöisesti ja devising -menetelmää hyödyntäen. Minulla ei ollut valmista käsikirjoitusta, vaan käsikirjoitus ja dramaturgia syntyivät prosessin aikana sen materiaalin pohjalta, mitä ryhmä tuottaisi. Käsikirjoitusta ei myöskään missään vaiheessa kirjoitettu kokonaiseksi ylös, vaan ryhmän improvisoimat kohtaukset esitettiin sen mukaan, miten esiintyjät hahmottivat ne ulkomuistista. Mikäli taas kohtauksen teksti oli kirjoitettu etukäteen, esiintyjät opettelivat tekstin.

Devising tulee englannin kielen sanasta devise, joka tarkoittaa devisingia tutkineen ja Suomessa aihetta opettaneen Pieta Koskenniemen mukaan ”luomista, tekemistä, keksimistä” (Koskenniemi 2007, 17). Devising-teatterisuuntaus on haastanut perinteistä draaman tekoprosessia, jossa esityksen sisällön ovat sanoittaneet käsikirjoittaja ja ohjaaja; devisingin keskiössä on valmiin käsikirjoituksen sijaan ryhmälähtöisesti kirjoitettu tai muodostettu käsikirjoitus. Teoksille on tyypillistä, että tutkitaan yhdessä jotakin ilmiötä, esimerkiksi omassa työssäni tutkimme ajassamme vaikuttavia uskonnollisia piirteitä.

Devising- menetelmään perustavien esitysten kohdalla puhutaan usein ryhmälähtöisestä esityksestä. Teatteritutkija Alison Oddey määrittelee, että ryhmälähtöinen teatteriesitys voi saada alkunsa mistä tahansa, minkä ryhmä on yhdessä allekirjoittanut ja yhdessä sopinut. Ryhmän jäsenet vaikuttavat sisältöön ja lopputulokseen oman luovuutensa ja ideoiden kautta ja erilaiset tyylilajit ja tarinankerronnan muodot voivat vaihdella esityksen

sisällä. (Alison Oddey 2006, 1.) Koskenniemen mukaan devising - esitys pakenee kaikkea tarkasti määriteltyä ja antaa liikkumatilaa myös katsojalle lukea esitystä (Koskenniemi 2007, 14-16.) Tutkiva ja kokeileva ote on Koskenniemen mukaan muuttanut keskeneräisyyden ja aukkoisuuden merkitykselliseksi; katsoja täyttää esityksen aukkoisuutta omilla tulkinnoillaan. Samaan tapaan ryhmälähtöisessä esityksessä haastetaan näyttelemisen käsitettä. Mikäli näyttelijällä ei ole selkeää roolia, jonka kautta hän tuo esille näyttelemänsä hahmon psykologisia motiiveja, korostuu esiintyjyydessä käsillä oleva hetki. (Koskenniemi 2007, 19-20.)

Dramaturgia syntyy usein samalla, kun tehdään, ei etukäteen kirjoittamalla. Devisingin tekotapa mahdollistaa moniäänisen lopputuloksen, koska yhden käsikirjoittajan sijaan voi koko ryhmä toimia esityksen käsikirjoittajana (Oddey 2006, □). Toinen tyypillinen tapa rakentaa esityksen dramaturgia on ns. Lainaformaattien käyttäminen, jossa esityksessä hyödynnetään jotakin olemassa olevaa rakennetta tai symbolia, kuten kilpailua tai elementtejä, jotka tuovat esitykseen toisenlaisen tason. (Oddey □□□□, □- □0.)

Halusin työryhmän tutustuvan käsiteltäviin ilmiöihin omakohtaisesti. Kävimme joogaamassa, kirkon tilaisuuksissa, teimme mindfulnessharjoitteita, luimme ruokavalioblogeja ja katsoimme netistä löytyvää materiaalia esoteerisista uskomuksista, kuten enkeliterapiasta ja vetovoiman laista. Lisäksi teetin työryhmäläisille kirjoitustehtäviä. Heidän tuli kirjoittaa saarna kokemastaan tärkeästä asiasta. Annoin esiintyjille mahdollisuuden kirjoittaa henkilökohtaisesti omista uskon kokemuksistaan. Tarkoituksena oli, että esityksen dramaturgia rakentui siten, että loppua kohden uskonnolliset ilmiöt ja komediahahmot hälvenisivät, ja esiin astuisivat esiintyjät omine kysymyksineen edustamaan sellaista uskonnollisuutta ja uskoa, joka oli lähellä heidän omia ajatuksiaan.

Esoteerista uskonnollisuutta esityksessä kuvasi alun uskonnollisen tilaisuuden sielunhoitokeskustelu, jossa elämän suuntaa etsivä osallistuja saa neuvoja onnelliseen elämään. Kohtauksessa haluttiin tuoda esiin vetovoiman lakia eli ajattelutapaa, jossa ihmisen kohtalo määrittyy pitkälti ajattelemiensä ajatusten sisällöstä; sekä hyvät että huonot ajatukset vetävät kaltaisiaan puoleensa ja alkavat toteuttaa itseään eli manifestoitumaan henkilön elämässä tämän omien valintojen kautta. Institutionalisoitunutta kirkkoa edustivat pappiskarikatyyrit, joiden pohjalta syntyivät kohtaukset pappien kokouksesta ja kirkkoherran puhe, sekä liikkeellinen pappien keskinäinen taistelu ehtoollisen jakamisesta.



Kehollista henkisyiden harjoittamista kuvasivat kohtaukset joogatunnista, jonne on soluttautunut luterilaisen kirkon pappi, paleoruokavaliota ja paleoliittistä elämää ihannoiva paleomies, sekä ”minä riitän”- messuilta palaava pariskunta suklaameditaatioineen.

Aloitimme varsinaiset kohtausharjoitukset yksinkertaisella kehoharjoituksella. Esiintyjät kävelivät tilassa pareittain ja havainnoivat pareittain toistensa kävelyä. Havainnoiva osapuoli valitsi kolme piirrettä, jotka hän havainnollisti toiselle tämän kävelystä ja peilasi ne takaisin kävelijälle, jonka pyydettiin suurentamaan ja liioittelemaan omia kävelypiirteitään. Kehitin harjoitusta edelleen siten, että pyysin esiintyjä nimeämään kävelystä eläinhahmon, ja lisäämään sille tyypillistä ääntelyä. Kyseessä ei kuitenkaan ollut varsinaisesti eläinhahmo, jota pyrittiin matkimaan ja muistuttamaan, vaan edelleen näyttelijöiden omasta liikkeestä ja äänestä syntyneet hahmot.

Lopullisessa versiossa eli esityksessä katsojat johdatettiin oudon ja groteskin fyysisyyden äärelle pitkän hiljaisuuden aikana. Jokainen esiintyjä astui lavalle lavan takaa sillä ajatuksella, että olivat tulossa uskonnolliseen tilaisuuteen. Esityksen katsojat olivat myös osallistujia tilaisuudessa. Esiintyjät saivat tuoda esiin omaa hämmennystään siitä, minkälainen tilaisuus mahtoi olla kyseessä. Hiljaisuuden katkaisi yhden näyttelijän kurkimaisten hahmon räähkäisy. Kyseinen esiintyjä nousi ja siirtyi sähköpianon taakse ja aloitti laulamaan vanhaa uskonnollista laulua, joka muuttui kahden muun esiintyjän tangotanssiksi. Neljäs näyttelijöistä jäi yksin ulkopuolisena istumaan ja seuraamaan tangoa, jonka tanssijat olivat tempautuneet keskinäiseen orastavaan romanssiin, josta havahtuivat vasta musiikin loputtua. Toinen tanssijoista poistui paikalta ja toinen alkoi kysellä istuvalta esiintyjältä, mikä sai hänet tulemaan tilaisuuteen. Kävi ilmi, että yksin jäänyt esiintyjä oli etsimässä elämälleen suuntaa ja kokee olonsa eksyneeksi ja yksinäiseksi. Toinen esiintyjä kuunteli näennäisen myötätuntoisena ja alkoi sitten kertoa elämänohjeita ja vinkkejä ja etsijälle. Lopuksi he nousivat ja elämänsuuntaa etsivä lähti tilaisuudesta rohkaistuneena siitä, että hänellä voisi olla annettavaa uskonnollisena johtajana.

Seuraava kohtaus alkoi elämänohjeita kyselevän hahmon ohjaamalla joogatunnilla, jonne oli soluttautunut yksi kirkon työntekijä sokeripalapaidassaan. Jooga alkoi tyypillisellä aurinkotervehdyksellä, mutta tunti vinoutui pian mm. joogaohjaajan itse keksimiin harjoitteisiin ja eläinhahmojen esiin tulemiseen. Kohtaus loppui jokaisen näyttelijän omaan voimaleuseeseen, jolloin pappi alkoi lausua ääneen Isä- Meidän rukousta, johon muut lopulta yhtyivät. Rukous katkesi kesken ja esiintyjät ryntäsivät pukeutumaan papin asuihin.

Pappisasut puettiin näkyvästi lavalla. Pukiessaan jokainen esiintyjä tuli hetkeksi eteen ”peilaamaan” ja lausui pätjän evankelisluterilaisen pappisvihkimyksen pappislupauksesta. Kun papin vaatteet ovat päällä ja lupaus saatu loppuun, alkoi pappien kokous. Kohtauksessa papit olivat kokoontuneet palaveriin, jossa ei ikinä päästä asiaan, koska he jäävät pohtimaan, kenen vuoro oli tuoda pullaa kokoukseen. Kohtauksen lopussa kävi ilmi, että yhteisön nuori naispappi oli junaillut kaiken yrittäessään ujuttaa kokouseväisiin leipomaansa raakakakkua, jota kirkkoherra ei suostu maistamaan. Muutkin tuomitsevat hänet lopulta sen perusteella, että naispappi oli saanut heidät maistamaan raakakakkua huijaamalla.

Pappien kokouksesta siirryttiin uutislähetykseen Jeesus Nasaretilaisesta, jossa uutistenlukijat esittävät faktoja historiallisesta Jeesuksesta ja hänen elämästään, samoten Jeesuksen vaikutuksia 2000-lukuisessa historiassa. Kohtauksen yhteydessä palattiin Jeesuksen ristiinnaulitsemisen jälkeiseen tilanteeseen haastattelemaan paikan päällä ollutta Maria Magdalena hänen tunnelmistaan. Maria Magdalena aloitti rauhallisesti ilmaisemalla pettymystään Jeesuksen toimista, ja valittamalla, miksi Jeesuksen täytyi mennä uhraamaan itsensä, vaikka he olisivat voineet elää rauhallista elämää vuorilla. Maria alkoi lietsomaan itseään raivokohtaukseen asti, kunnes hänet vaihtaa paikalla ollut miesopetuslapsi. Uutistenlukijat kysyivät miesopetuslapsesta mikä oli Jeesuksen kaikkein tärkein opetus ja mitä anteeksiantaminen todella merkitsee, mutta tässä kohtaa yhteys Jordaniaan katkesi, eikä opetuslapsi yrityksistä huolimatta päässeet vastaamaan, joten uutistenlukijat siirtyivät seuraavaan mielenkiintoiseen aiheeseen, eli ruokaohjelmaan.

Ruokaohjelmassa uutistenlukijat muuntautuivat ”paleomieheksi” ja häntä haastattelevaksi toimittajaksi. Kohtauksessa Paleomies kertoi uskomuksistaan ja elämäntavastaan ja aiemmassa kohtauksessa esillä ollut pappien raakakakku muuntautuu auton alle jääneeksi siiliksi, jonka paleomies valmistaa. Tämäkin kohtaaminen vinoutui paleomiehen esitellessä omaa uskomusjärjestelmäänsä ja kasvatusoppiaan (Maria Magdalena näyttellyt esiintyjä hiipi lattialta kohti toimittajaa ja kävi ilmi, että hän on paleomiehen tytär, joka ei osaa puhua, sillä hän on saanut täysin paleoliittiseen aikaan perustuvan kasvatuksen) ja lopulta kohtaaminen kulminoituu siihen, että paleomiehestä purkautuu ulos eläinhahmo ja innostunut toimittajakin alkoi äännellä eläinhahmonsa tavoin.

Esiintyjät poistuivat kohtauksesta kaoottisesti törmäillen ja äännellen ja seuraavaksi lavalle tulee pariskunta, joka on käynyt etsimässä elämäntarkoitusta ”minä riitän - messuilta”. Improvisoidussa kohtauksessa mies haluaa tehdä ”suklaameditaatioharjoituksen”, mutta nainen ei innostu meditoimaan, vaan alkaa mutustelemaan vieressä näkkileipää ja kyselemään mieheltä, miltä tästä nyt tuntuu. Lopuksi mies hermostuu ja poistuu nainen kannoillaan miehen syyttäessä naista itsekkääksi, koska tämä ei antanut hänelle omaa aikaa.

Seuraavassa osiossa papit palasivat lavalle. Papit tulivat lavalle kantaen ehtoollislautasta (jossa on edellisistä kohtauksista tuttu raakakakku ja siili) käsissään, mutta alkoivat taistelemaan siitä, kuka saa jakaa ehtoollista. Kohtaus oli liikkeellinen improvisaatio, jossa lautanen kulkeutuu papilta toiselle ja joka päättyi lopulta kakun putoamiseen lattialle. Tästä alkoi kirkkoherran puhe, jonka sisältö oli dekaani Kari Peltosen blogitekstiin perustuvaa pohdintaa kirkon ongelmista. Puhe päättyi kirkkoherran lohduttomuuteen tilanteen johdosta ja eräs papeista aloitti soittamaan liturgista osiota pianolla, joka vaihtuu hengelliseen lauluun, jonka esiintyjät lauloivat yhdessä. Laulun aikana esiintyjät riisuivat sokeripalat kaulastaan ja päätyvät takaseinälle.

Laulun päätteeksi esiintyjät valtasi hämmennys siitä, miten jatkaa papin roolissa (ja esityksessä). He tuijottelivat ensin takaseinällä toisiaan, kunnes heidät valtasi yksitellen paniikki ja romahtaminen. Esityksessä toistuva hahmo, nyt jo papiksi päätnyt uskonnolliseen tilaisuuteen tullut ”etsijä ja joogaohjaaja”, huomaa alun kohtauksessa käytetyn pelastusrenkaan, jota kirkkoherra on hypistellyt edellisessä kohtauksessa, ja alkaa hitaasti ryömimään lattialla kohti pelastusrengasta. Muutkin esiintyjät lähestyvät pelastusrengasta (jonka luokse ainoastaan etsijä ehtii kohtauksessa), ja jokainen puhuu omaa kirjoittamaansa saarnaa edetessään. Kohtaus päättyy kysymykseen, mitä Jeesus sanoisi, jos laskeutuisi tähän tilanteeseen juuri nyt. Valot sammuvat ja esiintyjät lepäävät pitkin pituuttaan lattialla ja kuuntelevat nauhalle nauhoitettua itsereflektiota etsijän löytämistään elämänviisauksista, joka nivoo samalla yhteen esityksen teemoja.

Tämän jälkeen alkaa soimaan esityksen päätöslaulu, Love-yhtyeen ”Doggone”, joka kertoo menetetyistä asioista ja uudelleen yrittämisestä. Jokainen esiintyjä nousee omana itsenään ja tekee laulun tahtiin mieleisiään asioita. Yksi joogaa, toinen piirtää, kolmas tapailee pianolla laulua ja kolmas syö raakakakkua. Laulun loputtua esiintyjät jäävät katselemaan yleisöä ja toisiaan rooleista riisuttuina, kunnes järjestäytyvät kumartamaan.

Seuraavissa kappaleessa siirryn tarkastelemaan Usko pois! -esityksessä käytettyä huumoria Wrightin luokitteluun pohjautuen.

#### 1.1. Komediatyöskentely Usko Pois! -esityksessä

Usko Pois! - Uskonnollisuus ajassamme käsitteli uskonnollisuutta komedian keinoin. Ohjaajana en kokenut mielekkääksi tehdä draamaa, sillä uskonnollisen sisällön käsitteleminen draaman keinoin tuntui raskaalta ja halusin tehdä pesäeroa kirkkodraamaan eli kristinuskoon kirkastaviin tai julistaviin esityksiin. Mielessäni oli ajatus, että halusin puhutella katsojaa suoraan ja henkilökohtaisellakin tasolla, mutta välttää raskasta draamaa.

Esityksen lopullisessa versiossa oli nähtävissä erilaisia tyyllilajia ja sävyjä. Esimerkiksi fyysiset eläinhahmot saattoivat purkautua esiin kesken kohtauksen kuvastamaan ihmisen primitiivisempiä, tiedostamattomia puolia, kuten esimerkiksi paleomiehestä kertovassa ruokavaliouskonnollisuutta kuvastavassa kohtauksessa. Oudosti liikkuvat fyysiset hahmot ottivat vaikutteita groteskista. Olin tietoinen, että fyysisen työskentelyn kautta päästäisiin ilmaisulliseen tilaan, jota voisi kuvata klovnerian termein hämmästyksi. Ilmaisuihin toimi tyyllillisenä kontrastina parodioiduille ja tyylitellyimmille kohtauksille.

Mikäli olisimme lähteneet liikkeelle toisella tavalla, arvelen esityksen päättyneen miltei kokonaan puhe- ja tekstilähtöiseksi parodiaksi tai satiiriksi. Wrightin määritelmän mukaan fyysiset hahmot olivat mukaellisia jokaisesta näyttelijästä, eli pastisseja. Pastissille on tyypillistä etsiä itselle tyypillisiä tapoja liikkua, elehtiä ja ikään kuin suurennella totuutta (Wright 2007, 270).

Wrightin tyyppittelyssä Usko Pois! noudatti enimmäkseen parodian tuntomerkkejä. Älyllisen pohdinnan sijaan kohtaukset rakentuivat fyysisesti ja improvisoidusti. Esimerkiksi kirkon pappiskarakäärät syntyivät improvisoidusti ja konkreettisesti papin asuun pukeutumalla. Kun esiintyjät olivat pukeutuneet asuihin, pyysin heitä istumaan tuoleille keskelle lavaa. Tyhjältä tilanteesta syntyi neljä pappia, joilla kaikilla oli vähän eri rooli ja asema yhteisössä.

Paleoruokavaliokohtauksessa ja suklaameditaatiosta kertovassa kohtauksessa komiikka perustui siihen, että kohtauksissa tuotiin esiin vaihtoehtoisten elämäntapojen ristiriitoja ja hankauksia suhteessa arkitodellisuuteen. Wrightin mukaan parodialle on tyypillistä,

että leikitään stereotypioilla ja kliseillä, jotka ovat katsojille tuttuja ja sitä kautta tunnistettavia. Wrightin mukaan parodia kasvaa yhtä lailla ilosta, rakkaudesta ja positiivisista tunteista, kuin turhautuneisuudesta, vihasta ja kiukusta. (Wright 2007, □□□.)



KUVA 1. Papin asut synnyttivät pappiskarikatyyrit. Kuva: Tanja Roiha.

Kirkkoherran puhe rakentui aivan päinvastaisella tavalla. Kirkkoherran puhe oli peräisin Espoon hiippakuntadekaanin Kai Peltosen blogikirjoituksesta, johon olin aikaisemmin törmännyt. Teksti käsitteli evankelisluterilaisen kirkon nykytilaa ja siinä esitettiin kritiikkiä kirkon työmuotojen ja työntekijöiden virkamiesmäisyyttä kohtaan, joka ei sellaisenaan, sanomasta huolimatta kosketa ihmisiä. Toin tekstin työryhmälle virikeluettavaksi, mutta työryhmä innostui tekstistä niin paljon, että päätimme käyttää siitä otteita sellaisenaan. Kysyin kirjoittajalta luvan tekstin ajatusten lainaamiseen. Luvan saatuaamme kohtaus syntyi siitä dynamiikasta, joka rakennettiin kohtauksen sisällön ja esiintyjän ulkoisen käyttäytymisen ristiriidasta.

Emme käyttäneet tekstiä aivan sellaisenaan, vaan lainasimme muutamaa ajatusta, jonka pohjalta muokkasimme puuduttavan ja aivan liian pitkän kirkkoherran puheen, joka alkoi kirkkoherran reippaalla aloituksella ja esittäytymisellä katsojille, ja päättyi siihen, että hän

oli puheen aikana vajonnut täysin omaan maailmaansa katsojat eli kirkon kuulijat unohtaneena ja toivonsa menettäneenä. Kirkkoherran toivottomuuden katkaisi laulu, jossa esiintyjät luopuvat papin roolista ja muuttuvat hetkeksi esiintyviksi laulajiksi.

Wrightin komediaillmaisun mukaan kirkkoherran kohtauksessa oli aineksia satiirista. Puheessa oli kirjoitetulle tekstille tyypillistä asiapitoisuutta ja yksityiskohtaisuutta ja asioiden monimutkaisuutta, jota pelkistetyssä fyysisessä parodiassa harvemmin tavoitetaan. Kohtauksen lopussa kirkkoherra istuu jo täysin lamaantuneena ja kertoo odottavansa uusien sukupolvien ratkaisevan nämä ongelmat. Jälkikäteen kritisoituna ajattelen, että ohjaajana minun olisi ollut helppo suurentaa kontrasteja vieläkin enemmän viemällä ristiriitaa äärimmäisyyksiin.

Wrightin mukaan tietääkseen mikä on tarpeeksi ja riittävän yliampuvaa parodiassa, tulisi havitella mitä suurinta liioittelua, koska mitä suurempi liioittelu, sitä paremmin se Wrightin mukaan toimii (Wright 2007, 100). Hahmo voi siten olla ruma ja hirveä, kuten esimerkiksi buffonit, mutta äärimmilleen vietyinä rumuus ja groteskiuskin ovat kaunista ja rohkeaa. Liioiteltu hahmo poikkeaa arkisesta ja etsimme esitetyistä hahmoista aina jotain ihailtavaa.

(John Wright 2007, 100.)

Oma kokemukseni on samansuuntainen, eli se mikä tuntuu itsestä ensin liioittelulta, on käytännössä edelleen liian pientä. Liioittelun mittaamisessa voisi olla hyödyllistä rakentaa kohtauksessa näyttelijöille jännitemittari esimerkiksi nollasta kymmeneen, ja kokeilla pienintä mahdollista reaktiota ja suurinta reaktiota sopivan voimakkuuden ja intensiteetin löytämiseksi.

Komedytyöskentelyssä korostuu äärimmäisen tarkka ajoitus ja näyttelijän reaktioiden ja motiivien tulee olla selkeitä ja näkyä katsojille asti. Tämä tarkoittaa, että näyttelijäntyön intensiteetin ja ajoituksen tulee olla kohdallaan. Useimmiten siihen riittää fyysisen tekemisen fokusoiminen ja ”ajatusten näkyminen lavalla” konkreettisina tekoina.

Koska esitystä ei kirjoitettu sanatarkasti ylös missään vaiheessa, esiintyjät saivat improvisoida kohtauksissa. Esityskaudella huomasin, että esiintyjät tekivät pieniä lisäyksiä ja muutoksia jatkuvasti ja heitä saattoi huvittaa juuri nämä pienet muutokset. Mikäli olisin kirjoittanut kohtaukset ylös, esiintyjät olisivat opetelleet tekstit ja kohtaukset olisivat voineet menettää luontevuutensa ja puhekielisyytensä. Kirjoitetut tekstit ja kohtaukset, kuten kirkkoherran puhe ja uutistenlukija sekä saarnat, jotka olivat kirjoitettuja, toivat siten kontrastia esitykseen myös kielensä puolesta.

Entä miten komedian tekeminen hahmottuu näyttelijän näkökulmasta? Seuraavassa pääluvussa siirryn tarkastelemaan komediatyöskentelyä näyttelijän kokemuksesta käsin. Tarkoitukseni on tarkastella komediatyöskentelyä sisältä käsin, tekijän ja kokijan näkökulmasta havainnollistaakseni teatterin tekemisen kokonaisprosessin moniulotteisuutta. Näyttelijäntytön kokemukseni perustuvat Veisaava ilveilijä –esitykseen ja arvioin tilanteita kokemani intensiteetin ja energian kautta.

#### 4 Näyttelijäntytön kokemuksellisuuden kuvaaminen

Taiteen tutkimuksessa on käytetty paljon fenomenologista filosofian suuntausta pyrkimyksenä tarkastella ja kuvata jotakin ilmiötä tai kokemusta. Teatterin tutkimuksessa kokemuksen tarkastelussa ei tyydytä pelkästään tiedolliseen, älylliseen tai käsitteelliseen tarkasteluun, vaan tutkimuksessa hyödynnetään omasta, useimmiten kehollisesta toiminnasta nousevaa tietoa. Esiintymisen tutkimuksessa käytetään hyväksi taiteilijan tietoisuutta. Kyseessä on holistinen suhtautuminen tietoon ja maailmaan. Kokemuksen kuvaaminen ei siten ole koskaan pysyvää tai toistettavissa täsmälleen samanlaisena. Silti kokemuksellinen, yksityinen tieto, on yleistettävissä.

Edmund Husserlin fenomenologinen metodi tutkii tietoisuuden rakennetta tavalla, jossa pyritään tarkastelemaan omaa ajattelutapaa siten, että se samalla vaikuttaa ja muuttaa omaa toimintatapaa (Klemola, 2004, 10). Esiintyjän on mahdollista rinnakkaisesti heittäytyä tekoihin ja samalla aistia olemisen laatuaan. Tätä kautta, ymmärtäessään oman kehonsa kokemuksellisuuden, esiintyjä tulee tietoiseksi samalla toisten ihmisten vastaavanlaisesta kokemuksellisuudesta ja heidän kehotuntemuksestaan. (Klemola 2004, 11.)

Esiintyjän olemista on kuvattu usein myös toisen fenomenologin, Merleau-Pontyn lihallisuuden käsitteen kautta. Lihallisuus ymmärretään sekä koetuksi että eletyksi kehoksi. Esimerkiksi kävellessä emme ajattele liikuttavamme jalkoja, mutta koemme miltä käveleminen tuntuu, koska ne ovat kehon sisäisiä aistimuksia. Arkikokemuksessa unohdamme kehomme. Emme ole jatkuvasti tietoisia kehomme tuntemuksista. Pikemminkin erkanemme ajatuksiksi ja sisäiseksi puheeksi tai dialogiin toisen kanssa ja unohdamme kehomme. (Klemola 2004, 70.)

Olemme myös tottuneet turruttamaan kehotietoisuuttamme. Länsimaisen filosofian ja ajattelun ja maailmankuvan dualistinen lähestymistapa, jossa ajattelua on korostettu ja

dualismi on jopa ollut tavoiteltavaa. Kuitenkin näyttelijän on tultava tietoiseksi myös omasta kehostaan. Kehotietoisuutta voi opetella.

Improvisaatiotutkija Viola Spolin esittää, että oppiminen perustuu elämyksellisyyteen ja spontaanisuuden kykyyn. Kokemuksellisuuteen kuuluu Spolinin mukaan fyysisen ja älyllisen kyvyn lisäksi intuitiivinen taso. Fyysiset kokemukset mahdollistavat pääsyä intuitiivisen tiedon tasolle. Koska näyttelijäntyö on lähtökohtaisesti kehollista ja sitä kautta fyysistä, on nähtävissä, että lihallisen todellisuuden harjoittaminen näyttelijäntyössä harjoittaa myös intuitiivisia taitoja. Usein esityksiä harjoitellessa sekä näyttelijä että ohjaaja perustelevat näkemyksiään sillä, että asioita kokeillaan ja koetaan. Tällöin saadaan tietoa siitä, miltä tekeminen tuntuu tekijässään eli näyttelijässä, mutta myös miten tekeminen suhteutuu aikaan ja tilaan. Keho on aina tässä hetkessä. Mieli sen sijaan voi olla tässä hetkessä ja muualla yhtä aikaa. (Spolin 2002, □□-□□.)

Esiintyessämme lavalla olemme toisten katsottavina, joten voidaan todeta, että esiintyessä ihmisen fyysiseen olemukseen kiinnitetään täysi huomio. Esiintyjän jokainen ele, miten ja missä hän liikkuu, miten hän on pukeutunut, on jatkuvan tarkastelun ja tulkinnan kohteena. Esiintyjän toiminta, niin fyysinen kuin sanallinen ilmaisu lavalla tulisi olla mietittyä ja perusteltua, koska katsojat tekevät välittömiä havaintoja ja tulkintoja ja sanottavat siten lavalla tapahtunutta myös itse.

Kun kokemuksellisuutta tarkastellaan käytännössä, voidaan Wrightin mukaan tyypitellä esityksessä tapahtuva toiminta sarjaksi impulsseja ja niihin reagoimista. Lavalla esitettävien impulssien tulisi olla selkeitä ja selviä, ja se, millä intensiteetillä ja jännitteellä (tension) niihin vastataan, kertoo katsojalle impulssin merkityksen. Jännite ja intensiteetti vaikuttavat siihen, millä rytmillä esiintyjä toimii ja rytmi puolestaan vaikuttaa ajoitukseen. Wright määrittelee, että esiintymistilannetta voidaan tarkastella kyseisen kolmen elementin kautta; Jännitteen, rytmin ja ajoituksen kautta. Nämä ovat asioita, joita jokainen kokee ja joiden pohjalta kaikki toimivat myös normaalissa elämässä. (Wright 2007, 102.)

Reaktioiden näyttäminen lavalla vaatii sopivaa intensiteettiä ja tarkkuutta toimiakseen. Näyttelijän ohjaamisessa on kyse usein siitä, että sopivaa intensiteettiä ja reaktioiden ajoitusta ja tapahtumaketjun todentamista etsitään yhdessä näyttelijän kanssa. Näyttelijä saa vihiä omasta toiminnastaan kyvyistä tarkkailla omaa toimintaansa ja reaktioitaan samanaikaisesti, kun hän on lavalla. Näitä kykyjä on mahdollista harjoitella ja kehittää.



Näyttelijäntyössä suurimpia haasteita on useimmiten tekemisen monitahoisuus; fyysisen toiminnan ja reaktioiden lisäksi esimerkiksi puhutut repliikit tekevät näyttelijäntyöstä monimutkaista ja haastavaa. Käytännössä esiintyjälle hahmottuu parhaiten intuitiivinen tunne lavalla tapahtuvasta läsnäolosta (eli jännitteisyydestä), jonka pohjalta näyttelijälle muodostuu käsitys kohtauksen etenemisestä.

Seuraavassa esitän muutamia konkreettisia havaintoja näyttelijäntyön kokemuksellisuudesta Veisaava ilvelijä - esityksen kautta. Oma kokemukseni komediatyöskentelyn intensiivisyydestä perustui intuitiiviseen tarkasteluun, jota itse arvioin näyttelijän työssä käyttämäni energian laadun ja määrän mukaan. Aloitan esittelemällä näytelmäproduktiota ja avaamalla lyhyesti ilveilyperinnettä kirkkodraamassa.

#### 4.1. Veisaava ilvelijä: komediaa kirkkodraamasta

Dario Fon Mysterio Buffo- ilveilyteksteihin perustuva Veisaava ilvelijä- esitys kiersi eri kirkoissa pääkaupunkiseudulla huhti-toukokuussa 2016. Esitys oli teatteri-ilmaisun ohjaaja Minna Ruuttusen ohjaama ja toteutettiin yhteistyössä Herättäjäyhdistyksen kanssa. Veisaava ilvelijä perustuu Dario Fon Mysterio Buffo -näytelmiin. Mysterio viittaa raamatulliseen aiheeseen ja buffo humoristisuuteen. Monologiin teemat koostuivat ihmisen kaksinaismoralismista ja ulkokultaisuudesta. Tekstit kertoivat halusta olla jotakin suurta ja tulivat paljastaneeksi ihmisen onnettoman hapuilun ohi kaiken olennaisen ja kristinuskon logiikan, joka perustuu itsensä unohtamiseen ja toisten palvelemiseen.

Dario Fo oli italialainen näytelmäkirjoittaja, joka on keskittynyt käsikirjoituksissaan kritisoimaan valtaa pitäviä tahoja, kuten katolilaista kirkkoa komedian kautta. Dario Fo vaikutti 1970-luvulla ja kirjoitti useita komediallisia näytelmiä, joista tunnetuimmat tekstit, kuten uskonnollisaiheiset Mysterio buffot, perustuivat keskiaikaiseen ilveilyperinteeseen, jotka ottivat vaikutteita erityisesti pääsiäiseen liittyvistä passionäytelmistä.

Pääsiäisnäytelmät eli passionäytelmät olivat keskiajalla kirkossa esitettjä draamoja kristinuskon keskeisistä kysymyksistä. Pääsiäisnäytelmiä kutsuttiin myös mysteerinäytelmiksi, joiden tarkoituksena oli kuvata Jeesuksen elämää ja myöhempiä tapahtumia, kuten apostolien matkoja ja kristinuskon leviämistä. Lilja Kilpinen- Riipinen kirjoittaa väitöskirjassaan, että varsinaiset pääsiäisnäytelmät syntyivät 1200-luvun Ranskassa. Luostareissa säilyneiden ohjeiden mukaan pääsiäisdraamojen repliikkien ja sisällön tuli perustua yksinomaan Raamattuun ja esiintyjinä toimivat pääasiassa papit.

Tarkoituksena oli esittää keskeisiä kohtauksia Jeesuksen kärsimystaipaleelta. Draaman liike- ja elekieli oli juhlallista ja ritualisoitunutta, laulut olivat alun perin latinan kielellä, mutta ne muutettiin pian kansankielisiksi. Samalla mukaan otettiin maallikoita esittämään kansaa. Näytelmät saivat riehakkaampia ja teatterillisiä piirteitä ja rituaalit sekoittuivat huvitteluun. (Kilpinen-Riipinen 2000, 11-12.)

Uskonpuhdistuksen aikaan kirkkonäytelmät muuttuivat tyyliltään uskonpuhdistusta julistaviksi ilveilyiksi ja niiden kautta otettiin kantaa epäkohtiin (Kinnunen-Riipinen, 2000, 11). Näytelmiä kirjoittivat yliopistoissa opiskelleet sivistyneet ja teatteri oli tehokas keino kritisoida katolilaisen kirkon epäkohtia. Myös komediaa käytettiin tyylilajina. Vasta 1500-luvun pietistisessä liikkeessä, jossa vieroksuttiin kaikkea maallista, kirkkodraama leimattiin huvitukseksi, joita ei tulisi kirkossa esittää (Kilpinen-Riipinen, 2000, 11).

Edelleen kirkkodraamassa on tyypillistä, että esimerkiksi Kristusta ei näytellä, vaan hän on läsnä kynttilän tai muun symbolin muodossa. Myös hiljaisuus, laulu ja musiikki sekä tanssi kuuluvat uskonnollisen kokemuksen kuvaamiseen. Tämän tyyppisen liturgisen kirkkodraaman ajatuksena on, etteivät pelkät sanat riitä kuvaamaan uskon eri ulottuvuuksia ja mysteeriä. (Kinnunen-Riipinen, 2000, 11-12.)

Kirkkodraaman historiallista kontekstia vasten tarkasteltuna Dario Fo:n *Mysterio buffo* tekstit olivat mitä perinteisintä kirkkodraamaa, sillä jokainen teksti perustuu Raamatun tapahtumiin ja tekstit perustuvat kristinuskon keskeisiin tapahtumiin, kuten ihmislogiikalle käsittämättömän Jumalan kärsimyksen ja uhrikuoleman kirkastamiseen.

Sisällöllisesti Veisaavassa ilveilijässä käytetyt Dario Fon tekstit käsittelevät kristinuskon peruskysymyksiä, kuten Jeesuksen kärsimystä ja kuolemaa ristillä, joka on hulluutta ihmislogiikalle. Teksteissä Paavi Bonifacius ja sokea ja rampa törmäävät ristiä kantavaan Kristukseen ja Ilveilijä kohtaa ristillä roikkuvan Kristukseen. Kuten tyypilliseen kirkkodraamaan kuuluu, Jeesus Kristus ei kuitenkaan ole varsinaisesti teksteissä näkyvissä, eikä hän sano mitään, eikä Kristushahmolla ole vuorosanoja eikä häntä esitetä. Hän pysyttelee taustalla.

Tekstien keskiössä on ihmisten vallanhalu ja oman edun tavoittelu ja muutosvastaisuus, joka aiheuttaa tahatonta komiikkaa. Uskon sisältö ei myöskään ole pilkan kohteena, vaan ihmisen rimpui lu kärsimyksen välttämiseksi. Fon tekstit poikkesivat kuitenkin siltä osin klassisesta Raamattukeskeisestä kirkkodraamasta, että tekstit ovat komediallisia ja

niissä on paikoin roisia kielenkäyttöä, kuten kiroilua ja muuta humoristista sanailua. Komedia ja huumori perustuu jokaisessa kohtauksessa ihmisen typeryyteen, jolle nauretaan.

Esityksen rakenteena käytettiin lainaformaattia herännäisten seuroista. Esityksessä oli kolme osiota, jossa jokaisen osion välissä laulettiin eli veisattiin Siionin virsi. Virret laulettiin yhdessä katsojien kanssa ja sitä kautta virret muodostivat esityksen osallistavan osion. Virret valittiin aiheensa puolesta siten, että ne kommentoivat juuri nähtyä kohtausta.

Esityksen aloitti Minna Ruuttusen ilveily Paavi Bonifacius VIII:sta. Teksti alkaa siitä, että täyteen loistoon ja kimallukseen pukeutuva Bonifacius tapaa ristiä kantavan Kristuksen, joka ei ole tuntea paavia. Tekstin komiikka rakentuu hahmon naurettavuuden esittelemiseen sekä siihen, että kohtaus ei ota alkaakseen. Bonifacius on niin itseään täynnä, ettei huomaa, mitä ympärillä tapahtuu. Kun hänelle valkenee, että ihmiset ryntäävät katsomaan ristin tiellä kulkevaa Kristusta, hän pelästyy ja kauhistuu, sillä ristiä kantava Kristus on kurja näky. Bonifacius kokee kuitenkin, että on parempi asemansa puolesta tarjota näennäisesti apua ristin kantamisessa, sillä sitä kautta hän saisi suosiota kansan silmissä. Polvet vavisten Bonifacius lähestyy ja puhuttelee Kristusta. Kun Kristus ei tunne Bonifaciusta, tämä riisuu itsensä koruista, hiipasta ja kaavusta, mutta kun tästä huolimattakaan Kristus ei välitä Bonifaciuksen puheista ja lopulta päätty pyyhkäisemään tämän tieltään, Bonifacius suuttuu ja lähtee lopulta raivostuneena Kristusta solvaten juhlimaan.

Laulettua virttä seurannut monologi koostui Mira Punkarin esittämästä narrista, eli ilveilijästä ristin juurella. Monologissa narri pelaa aluksi rahasta Jeesuksen ruumiista ristillä, kunnes alkaa sääliä ristillä roikkuvaa ja päättää pelastaa tämän. Kun Jeesus kuitenkin kieltäytyy tulemasta alas, narri suuttuu ja lähtee pois ja syyttää ristillä roikkuvaa Nasaretilaista todellisesta hulluudesta.

Viimeinen tekstiosio koostui sokean ja ramman dialogista, jossa esiinnyin Jarkko Mikkolan kanssa. Sokea ja rampa löytävät toisensa tienposkesta kerjäämästä ja törmäävät ristiä kantavaan pyhimykseen (Kristukseen). He säikähtävät pyhimystä, joka voisi parantaa heidät sairauksista ja sitä kautta pakottaisi heidät menemään töihin, joten he päättävät lähteä pyhimystä pakoon. He kuitenkin myöhästyvät ja pyhimys osuu heidän kohdalle ja he paranevat. Lopussa heidän tiensä erkanevat, sillä näkönsä takaisin saanut sokea ei maailmaa ihmetellessään välitä enää matkatoveristaan ja rampa päättää

puolestaan etsiä käsiinsä uuden pyhimyksen, joka palauttaisi hänelle sairauden, jolla hän välttäisi työnteon.

Haimme aluksi harjoituksissa inspiraatiota groteskista fyysisestä ilmaisusta. Kokeilimme roolihahmoillemme fyysistä habitusta ja liikettä mm. japanilaisesta buto-tanssista, jossa pyritään rikkomaan liikeharmonioita groteskien ja rumienkin mielikuvaharjoitteiden kautta. Tutustuimme myös bouffonperinteeseen ja teimme fyysisiä harjoitteita. Harjoittelujen kuluessa palasimme lopulta takaisin tekstilähtöisyyteen ja perinteisempään näkemykseen keskiaikaisesta ilveilyperinteestä. Ratkaisumme perustui siihen, että Fon tekstit rakentuivat itsessään puhtaan komedian varaan. Halusimme omalla toteutuksellamme tuoda esiin sitä huumoria, mikä tekstissä jo lähtökohtaisesti on. Koimme, että mikäli toteutus olisi kovin erikoinen ja poikkeava, saattaisi se häivyttää tekstien sisäänrakennettua draaman kaarta. Yksinkertaisesti tekstin tapahtumia seuraamalla löysimme esityksille sopivat rytmit ja toteutumistavat.

Tekstitasolla komiikka ilmenee puheen vyöryväänä etenemisenä, joka katkeaa aina johonkin yllättävään huomioon, ajatukseen tai tapahtumaan. Monologeissa yksinpuhelu kohdistuu kuviteltuun keskustelukumppaniin, jolla ei kuitenkaan ole vuorosanoja eikä henkilö esiinny fyysisesti esityksessä, kuten Kristukseen, munkkiin, palvelijaan jne. Tämä antoi mahdollisuuksia yleisön osallistamiseen. Yleisö voi edustaa kuviteltua keskustelukumppania ja tilanteesta riippuen, uskottua, jonka esiintyjä ottaa mukaan juoneen ja alkaakin puhutella jotakuta yleisöstä: □Ai mitä? Tarkoitatko, että olisi parempi mennä hänen luokseen? Että sillä tavalla ihmiset osoittaisivat suosiotaan ja huomaisivat, kuinka hyvä Paavi Bonifacius onkaan? □, □Paavi Bonifaciuksen monologi, puhe kuvitellulle palvelijalle tai yleisölle□.

Tekstilähtöisen komedian lisäksi esitykset rakennettiin tilälähtöisesti. Harjoittelimme aluksi Metropolian tiloissa, joista siirryimme tutustumaan esiintymispaikkoihin, Espoon, Diakonissalaitoksen, Korson, Myyrmäen ja Lauttasaaren kirkkoihin. Kirkot poikkesivat toisistaan esiintymistiloina kokonsa puolesta. Lisäksi jokaisessa kirkossa oli erilainen äänentoisto ja kaiku. Jokaisessa kirkkotilassa hyödynsimme kyseisen tilan elementtejä. Kristusta edusti krusifiksi, joka oli joko alttaripöydällä tai seinällä. Käytimme aina käsillä olevan kirkon krusifikseja. Esimerkiksi sokea ja rampa huomasivat Kristuksen kääntyessään alttariinpäin, jolloin joutuivat vastatusten krusifiksin kanssa.

Tilälähtöisyys aiheutti kysymyksiä siitä, miten kirkkotilaa saa käyttää esityksessä. Lähtökohtaisesti suhtauduimme kirkkotiloihin, kuten mihin tahansa esiintymistilaan, joten

hyödynsimme tilassa olevia elementtejä. Narri käveli alttaripöydällä, ratsasti kaiteella, sokea ja rampa roikkuivat saarnastuolissa ja alttarin takana. Käyttämällä alttaria ja kirkkotilassa jo valmiina olevia elementtejä, kuten alttarikaidetta, saarnastuolia ym. poikkesimme klassisesta kirkkodraamasta. Esimerkiksi perinteisessä kirkkodraamassa alttariin on suhtauduttu varoen ja kunnioituksella. Joissakin esityksissä alttari on osa esitystä, mutta tapana on myös verhota ja suojella alttaria kaikkein pyhimpänä osana kirkkotilaa ja eristää alttari esityksen ajaksi pois käytöstä. Veisaavassa ilveilijässä suhtauduimme alttariin osana kokonaisuutta, jota hyödynsimme rakentaessamme kokonaisdramaturgiaa tilälähtöisesti.

#### □. □.□. Näyttelijäntyylin näkökulma: Komediatyö energiana

Esiintyjän näkökulmasta Veisaava ilveilijä komediatyöskentely kulminoitui kolmeen tarkasteltavaa näkökulmaan: tilälähtöisyyteen, esiintymisessä käytettävään energiaan ja yleisökontaktiin luomiseen. Seuraavassa pyrin havainnollistamaan yllä mainittuja näkökulmia kokemuksellisesti.

Muistiinpanot ensi-iltasta Espoon Tuomiokirkossa: ”Espoon Tuomiokirkko on vanha keskiaikainen kaikuva kivikirkko. Mikrofonienkin kanssa pitää puhua rauhallisesti ja korostuneen selkeästi. Dialogimme alkoi ylhäältä saarnastuolista, josta pomppasin ylös puhumaan. Ihmiset olivat kaukana. Minun oli kuitenkin helppo kiinnittää heidän huomionsa. Kaikki välimatkat Tuomiokirkossa olivat pidempiä kuin aikaisemmin harjoitellessamme. Alttari oli massiivinen ja historiallinen. Tuntui siltä, kuin kirkkotila antaisi minulle juuri sen vastuksen jonka tarvitsen saadakseni itseni fyysisesti auki ja ilmaisun ulos. Espoon Tuomiokirkko antoi esitykselle puitteet myös historiansa puolesta. Jylhä ja hieman synkkäkin kirkon historian läsnäolo toi klassisen kristinuskon tarinoihin sopivan kehyksen.

Korsossa tila oli miltei päinvastainen. Kyseessä oli moderni ja matala kirkkotila, jossa kaikki oli käsillä, tila oli valoisa ja yleisö hyvin lähellä. Tämä aiheutti minussa jonkinlaista illuusion katoamista. Yleisön läheisyys ja välimatkojen lyhyys toi näyttelemiseen pehmeyttä ja läsnäoloa, joka purkautui ulos lempeämpänä tulkintana roolista. Mikäli energiani olisi ollut suurempi, olisin vienyt liikaa tilaa tai tullut yleisön päälle.

Myyrmäen kirkon esitys vapauttaa suoritustani vielä enemmän kohti huumoria ja komediaa. Katsomossa on lapsia ja huomaa, että näyttelijöitä jännittää kollektiivisesti, miten lapset suhtautuvat siihen, että kirkossa kiroillaan. Mutta lapset nauravat, he ymmärtävät hahmojen naurettavuuden. Oma esitykseni on energialtaan aikaisempaa

esitystä intensiivisempi. Unohdan vuorosanan. Tästä huolimatta minusta tuntuu, että esiintymiseni kuplii ulos. Yleisö elää mukana ja nauraa.

Seuraava esitys Lauttasaaren kirkossa alkoi vaikeasti. Olin ennen esitystä väsynyt ja olin hakenut esiintymisenergiaa etukäteen fyysisellä liikunnalla. Olo oli raskas ja mieli tahmea. Kirkko oli massiivinen, yleisö istuu kaukana. Juuri ennen omaa vuoroani sain oivalluksen. Näyttelijäntyö on energiaa, joka on saavutettavissa joka kerta uudestaan, juuri siinä tilanteessa ja tilassa jossa kulloinkin olen. Komedialle ei voi toimia, ellen ole sataprosenttisesti läsnä hetkessä. Aivan samalla tavalla, kuin tilannehuumori, joka syntyy spontaanisti juuri siinä tilanteessa, jossa kuulen jotain hauskaa, toimii ennalta opeteltu komiikkakin. Vaikka osaisin vuorosanani ulkoa, minun on puhuttava ne kuin kuulisin asiat ensimmäistä kertaa.

Katsoin ihmisiä, jotka ovat tulleet katsomaan esitystämme ainutkertaisena tilanteena ja ymmärrän puhuvani vuorosanani juuri tälle yleisölle, ja yhtäkkiä koen olevani täysin läsnä. Jälkikäteen olin väsynyt. Mutta esityksen olin hoitanut täydellä energialla, koska mikään muu ei riitä lavalla. Tästä seurasi oivallus, että esiintymisen ammattilainen on läsnäolon, intensiteetin ja energiansäätelyn taituri. Näyttelijällä on olemassa tilalliseen ja ajalliseen hahmottamiskykyyn perustuvaa intuitiivista taitoa, joka auttaa häntä saavuttamaan sopivan rytmin ja energian kussakin tilanteessa. Kivutessaan lavalle näyttelijällä ei ole muuta vaihtoehtoa, kuin yltää roolisuurituksen tarvittavaan energiatasoon ja intensiteettiin, tai esitys jää vaisuksi. Vaikka näyttelijäntyötä tehdään aina oman persoonan kautta ja sikäli tilannesidonnaisesti, on oma olotila ja energiataso mukautettava esitykseen sopivaksi.

Viimeinen esitys oli Helsingin Diakonialaitoksen kirkossa. Kirkko oli aivan täynnä katsojia. Koska olimme harjoitelleet samassa kirkossa esitystä usein, unohdamme käydä läpi tilaan tutustumisrituaalit ennen esitystä. Lisäksi joudumme vastaanäyttelijäni kanssa esityksen alkuosan ajaksi toiseen huoneeseen sen sijaan, että olisimme laulaneet virsiä ja seuranneet esitystä penkistä, kuten aikaisemmissa esityksissä. Astuessani omalla vuorolla lavalle huomaan, että yleisön paljous ja yleisön läsnäolo hämmentävät. Ilma ja energia on tiivistynyt penkkiriveihin, yleisön määrä ja välitön läheisyys tuntuvat iskulta vasten kasvoja. Joudun kamppailemaan läsnäolon ja rytmin kanssa, ennen kuin noin puolivälissä esitystä löydän pikkuhiljaa oikean rytmin ja läsnäolon”. Roiha, muistiinpanot huhti - toukokuussa, □□□□.

Esiintyessäni tutussa harjoittelupaikassa en ollut valmistautunut yhtä huolellisesti ja samalla intensiteetillä, kuin muissa kirkoissa, joissa esiintymiseen valmistautumiseen kuului tutustuminen tilaan konkreettisesti. Keskittymiseeni vaikutti myös se, että en nähnyt esityksen alkuosaa, mikä oli yleensä virittänyt minua omaankin suoritukseen. Wrightin määritelmän mukaisesti esitykseen tarvittava jännite ja virittäytyneisyys olivat pielessä. Sen myötä minulla oli vaikeuksia myös ajoituksessa ja rytmissä. Pienetkin muutokset ja häiriötekijät saattoivat horjuttaa keskittymistä ja oikean jännittyneisyyden saavuttamista, mutta jos olin onnistunut saavuttamaan itselleni sopivan energiatason, säilyi esityksen balanssi helpommin.



KUVA 2. Sokean ja ramman energiaa Veisaavassa ilveilijässä. Helsingin Diakonissalaitoksen kirkko. Kuva: Minna Ruuttunen.

Edellä esitetty prosessinkuvaus osoittaa, että esiintyjän on mahdollista toimia yhtä aikaa niin kokevana ja reagoivana, kuin tarkkailevana ja tiedostavana osapuolena. Esiintyjä on, sukeltaessaan lavalle, yhtä aikaa älyllisesti tiedostava ja intuitiivinen toimija. Koska esiintyjä lihallistuu fyysisen läsnäolon ja energian kautta lavalla, mutta säilyttää samanaikaisesti tietoisuutensa toiminnastaan, hänen on mahdollista säädellä ja opetella läsnäolon ja energian tasoja. Mielestäni näyttelijän energian säätelyn taidot tulevat parhaiten esiin klovneriassa, tai muussa välittömän yleisön reaktioiden varassa tapahtuvassa esiintymisessä, sekä suurta virittyneisyyttä ja hienovaraisuutta vaativien aiheiden, kuten ihmissuhteiden tai uskontoa käsittelevissä esityksissä.

Esiintyjän näkökulmasta on olennaista, että hän tutustuu esitettävään tilaan sekä fyysisesti että mentaalisella tasolla. Esiintymistilanteessa pyritään siihen, että tila on avoin ja turvallinen, huolimatta siitä, mitä katsojat mahtaisivat olla mieltä esitetyistä asioista, ei esiintyjälle jää muuta vaihtoehtoa kuin ottaa tila ja tilanne täysin haltuun esiintymisen ajaksi. Omalta kohdaltani esiintyminen kirkossa teki kirkkotiloista tuttuja ja helposti lähestyttäviä.

Mikäli esiintyjä ei ole tietoinen esiintymisen laadusta, perimmäisestä luonteesta ja tehtävästä, ei voida olettaa hänen sanomansa välittyvän läsnäolijoille tavalla, joka vaikuttaisi heidän käsityksiinsä todellisuudesta. Mikäli näyttelijä toistaa ulkoa opettelemiaan repliikkejä, mutta häneltä puuttuu läsnäolo ja ymmärrys esittämistään sanoista, mikäli esiintyjän energia ja keho ei ole tilanteessa, on todennäköistä, ettei esitys ole onnistunut. Esiintyminen, läsnäolo ja vaikuttavuus ovat, kuten muutkin taidot, asioita, joita voi opetella ja harjoitella. Tulemalla tietoiseksi esiintymiseen liittyvistä elementeistä ja prosessinomaisuudesta, voi jokainen parantaa omaa läsnäoloaan ja työtään. Opiskelemalla ja yrityksen ja erehdyksen kautta tapahtuvalla heittäytymisellä esiintyjyydestä tulee osa olemista ja lihasmuistia.

Tämän luonteenomaisuuden vuoksi on selvää, että mikäli esitykselle asetetaan tilan tai toimintakulttuurin vuoksi reunaehdot, vaikka esiintyjä pyrkisi esiintyessään yltämään kaikkeen siihen, mitä häneltä roolisuorituksessa vaaditaan, on tällaisessa tilanteessa esiintyminen alisteista toimintakulttuurin määrittelemille ehdoille. Ja vaikka esiintyjälle voidaan sallia venymispintaa taiteen nimissä, vaikuttavat reunaehdot esimerkiksi siihen, millaista tuotantoa valitaan esitettäväksi. Esimerkiksi mikäli olisin epäillyt näyttelijänä sitä, onko Veisaavan ilveilijän kielenkäyttö sopivaa kirkossa esitettäväksi, olisi epäily vaikuttanut esiintymiseeni. Mutta näyttelijänä luotin siihen, että saan kuulijakunnan puolelleni huumorin avulla.



Koska Veisaava ilveilijä oli traaginen komediaesitys, koin puutteellisen energian ja läsnäolon erityisen haasteelliseksi ja kriittiseksi, sillä ihmiset aistivat ja jakoivat tragikoomisten tarinoiden huvittavuuden ja huumorin silloin, kun onnistuin sen itse omalla esiintymiselläni heille välittämään. Koin, että minulla oli näyttelijänä avaimet esityksen tyylilajin lukemiseen. Kokemuksen perusteella väitän, että esiintyjän läsnäolo on erityisen olennaisessa asemassa komediatyöskentelyn onnistumisessa.

Edellä esitetyn perusteella teen seuraavassa pääluvussa synteesiä komediatyöskentelyn merkityksestä uskonnollisten aiheiden käsittelyssä molempien esitysten, Usko pois! Ja Veisaava ilveilijä osalta. Lopuksi hahmotan päätelmieni käyttämistä laajemmassa kontekstissa.

#### □ Uskonnolliset aiheet komediatyöskentelyssä

Usko pois! -projektin alkaessa en kysellyt esiintyjien suhtautumista uskontoon enkä heidän omia näkemyksiään uskosta, ainoastaan kiinnostuneisuutta ja sitoutumista aiheen käsittelyyn tutkivalla ja omakohtaisella tavalla. Projektin kuluessa osa esiintyjistä toi esille vakaumustaan ja toiset saattoivat olla perehtyneempiä yleisesti henkiseen kasvuun, tai suhtautuivat uskontoon luontevasti osana elämää ja arkea, tai he eivät osoittaneet muulle työryhmälle, oliko aiheella heille suurempaa merkitystä omassa elämässään. Yhteistä kuitenkin oli esiintyjien kiinnostuneisuus ja sitoutuminen käsittelemään henkisiä asioita.

Ryhmälähtöinen työskentelytapa mahdollisti erilaiset lähestymistavat ja yksilöllisen suhtautumisen aiheeseen. Esimerkiksi kirjoittamissaan saarnoissa jokainen sai tuoda esille omia näkökulmiaan, joita ei kommentoitu eikä arvioitu. Jokaisen esiintyjän tuomaan materiaaliin ja aineistoon suhtauduttiin kunnioittavasti. Ohjaajan tehtäväksi jäi karsia ja valita materiaalista se, mitä esityksessä käytettiin. Kokemukseni perusteella ryhmälähtöinen työskentelytapa sopii henkilökohtaisten aiheiden ja esimerkiksi uskonnollisen aiheen käsittelyyn mitä parhaiten, sillä jokainen on samanarvoinen näkemyksissään, eikä ole olemassa virallista kantaa tai määriteltyjä näkökulmia.

Tarkastelemalla ajallemme tyypillisiä uskonnonharjoitusmuotoja komediatyöskentelyn avulla tulimme kirkastaneiksi ja paljastaneiksi niihin liittyviä ongelmia ja huvittavuuksia. Koska parodia ja absurdi ilmaisu antavat myös liikkumavaraa, samastumisen kohteita ja tulkintavaraa yleisölle, saadun palautteen perusteella esitystä ei koettu järin raskaaksi tai kritisoivaksi.

Työskentelyssä esiin nousseiden asioiden perusteella nykyihmisen uskonnolliseksi muodoksi tarjottiin Usko pois! -esityksessä kehollisia menetelmiä ja kokonaisvaltaista ajattelua, jossa keho ja mieli ovat yhtä tärkeässä asemassa. Työryhmäläisten näkökulmat uskonnon merkityksestä tulivat parhaiten esiin antamassani kirjoitusharjoituksessa, josta tehtiin kohtaaus loppupuolelle esitystä. Tehtävänantona oli kirjoittaa saarna siitä näkökulmasta, mitä halusi sanoa tässä ajassa eläville ihmisille. Saarnoissa esiintyi huolta ympäristökysymyksistä ja maailman tulevaisuudesta ja arvojen kovenemisesta yhteiskunnassamme. Lisäksi saarnoissa korostettiin lähisuhteiden ja huolenpidon merkitystä, sekä peräänkuulutettiin kristinuskon radikaalia rakkauden sanomaa sosiaaliseettisten väittelyiden ja oikeassa olemisen sijaan.

Heinimäkeä ja Kierkegaardia mukaillen tavoittelin Usko Pois- esityksellä tilaa, jota kuvailisin heittäytymisellä ”humoristin tavoin tarkastelemaan uskoa etäältä”, mutta samalla jäsentäen esiintyjien omaa todellisuutta ja käsityksiä uskosta. Esiintyjillä oli mahdollisuus tuoda esiin omakohtaista uskoa yhtä lailla kuin pidättäytyä siitä. Ne, jotka toivat uskoaan esiin, saivat tehdä niin haluamallaan tavalla ja tuottaa siitä materiaalia esitykseen samaan tapaan, kuin muitakin aiheita käsiteltäessä. Esityksen dramaturgiassa ja leikkiessäni esityksen tyylilajeilla pyrin säilyttämään pientä epävarmuutta ja epäselvyyttä koko esityksen ajan. Halusin olla antamatta katsojille liian selkeää ja turvallista tulkintaa esityksestä. Erään katsojakommentin mukaan esitys piti koko ajan otteessaan, kun ei tiennyt mitä seuraavaksi tulee ja mitä tyylilajia seuraavaksi oli tarjolla.

Kysymys henkilökohtaisesta uskosta näkyi selkeimmin kääntämässämme hengellisessä laulussa, jonka aikana esiintyjät luopuivat hetkeksi hahmoista ja keskittyivät laulamaan. Kohtaus ei sinänsä sisältänyt mitään tyylilajia, pikemminkin esiintyjät leikkivät esiintyjyyden ja esiintymisen teemalla. Raja esiintyjyyden ja esiintymisen välillä rakoili myös siten, että joissakin esityksissä yleisö ryhtyi laulamaan laulun mukana, vaikka sanoja ei heijastettu näkyviin eikä laulu ollut yleisesti tunnettu.

Dario Fon ilveilytekstit ovat komedialajissaan lähimpänä farssia ja commedia del artea. Hahmot ovat äärimmilleen vietyjä, hulluttelevia ja jopa hulluja karikatyyrejä. Näkemykseni mukaan se, että jokaisessa tekstissä esiintyvät ihmiset törmäävät kärsimystiellä eli pääsiäisen tapahtumissa olevaan Kristukseen viittaa Fon olleen tietoinen keskiaikaisesta ilveilyperinteestä, joita hänen omat tekstinsä omalla tavallaan jatkavat.

Bonifaciuksen monologi oli klassinen *commedia del arte* -karikatyyri valtaa väärin käyttävästä paavista, joka on sairastunut itsensä ihailemiseen ja maallisen vallan tavoitteluun. Humoristisen tekstin taustalla on luettavissa kritiikkiä katolilaisen kirkon valtarakennelmia kohtaan, mutta myös historiallisen Paavin ja patriarkaalisin instituution maallistumista kohtaan. Fon näytelmät ovat aiheuttaneet aikanaan kohua hänen esittämän institutionaalisen kirkon kritiikin vuoksi. Mikäli Fon tekstejä on esitetty kirkkodraamana, on todennäköistä, että esityksessä muutamissa yksityiskohdissa kolkutetaan soveliaisuuden rajoja. Kiroilu ja roisuus ovat kuitenkin sivuosassa kokonaisuuden kannalta. Katsojille ei jää epäselväksi, että kyse on liioittelusta ja huumorista, jonka tarkoituksena on naurattaa.

Koska esiintymistiloina olivat kirkot, työryhmää pohdituttivat myös kysymykset siitä, mitä ja miten kirkossa saa ja voi esiintyä. Ratsastimme mm. alttarikaiteiden päällä, menimme alttarille ja esityksen kieli oli pakoin roisia, esimerkiksi Paavi Bonifaciuksen ilveilyssä Paavi huutaa lähtevänsä ”juomaan päänsä täyteen ja huoriin ja tanssimaan”. Esimerkin yleisön suhtautumisesta antoivat Myyrmäen esityksessä katsojina olleet lapset, jotka ymmärsivät välittömästi hahmojen humoristisuuden ja nauroivat ääneen Paavi Bonifaciukselle.

Dario Fon huumori rakentuu ihmisen toiminnan ja logiikan typeryydelle, ihmismielen ristiriitaisuudelle, vallanhimolle, muutosvastaisuudelle ja ylipäätään ihmisen omavaraisuudelle, kun taas Jumalan logiikka näyttäytyy päinvastaisena. Varsinaisia naurun aiheita eivät ole usko eikä edes lopulta uskonto, vaan ihminen, vaikka teksteissä on myös kritiikkiä uskonnollista institutionaalisuutta ja vallankäyttöä kohtaan. Komediatyöskentelyn tuominen kirkkotilaan toi tilan hetkeksi esityksen käyttöön.

Tarkastellessa tekstejä niiden temaattisessa ja sisällöllisessä valossa Dario Fon ilveilyt ovat suorastaan kristinuskoa julistavia ja edustavat klassista kristinuskon tulkintaa mm. Jeesus Nasaretilaisen osasta syntien sovittajana ja viattomana sijaiskärsijänä sekä ihmisten mahdottomuutta ymmärtää kristinuskon logiikkaa järjellä. Katolilaisen kirkon historiallisten väärinkäytösten kritisoimista on mielestäni vaikea tulkita kirkkodraamalle sopimattomaksi sisällöksi, pikemminkin ajattelen, että väärinkäytösten paljastaminen ja esiin tuominen voi tuoda kirkkodraamaan tuoreutta ja toimia itsekritiikin, rehellisyyden ja läpinäkyvyyden osoituksena.

Kuten Usko pois! -esityksen kohdalla olen myös Veisaavan ilveilijän tapauksessa siinä käsityksessä, että esityksen tyylilaji, parodinen farssi ja ihmisen typeryydelle nauraminen toimivat olennaisina välittäjinä ja voittivat katsojia puolelleen. Veisaavan ilveilijän kanssa työskentelyssä korostui yleisökontaktin merkitys. Koimme näyttelijäntyön paranevan välittömästi ottamalla yleisöön katsekontaktia tai menemällä välillä puhuttelevaan yleisöä lähempää ja ottamalla siten yleisö mukaan kokemukseen. Mikäli esiintyjä jäi liian kauas yleisöstä tai unohtui esiintymään omaan kuplaansa, oli vaarana yleisön mielenkiinnon herpaantuminen. Usko Pois! esityksessä mikäli esiintyjissä alkoi näkyä merkkejä ”roolin näyttelemisestä, kysyin esiintyjiltä, miten he voisivat korjata asiaa. Sain vastaukseksi, että ottamalla kontaktia yleisöön ja toisiinsa, eli olemalla läsnä.

Komediatyöskentely uskonnollisten aiheiden kuvaajana toimi mielestäni juuri siksi, että huumori riisuu parhaimmillaan aseista ja komediatyöskentelyn hermeneuttisen luonteensa mukaisesti osuu aina myös itseensä, eli katsojiin ja esiintyjiin, jolloin kyse ei ole ylhäältä osoitetun kritiikin sormesta, vaan yhteisistä, jaetuista ja tunnistettavista ilmiöistä. On mahdollista, että onnistuimme käsittelemään uskontoa aiheena siten, että se lievensi ennakkoluuloja ja ilman, että syntyi vastakkainasettelua, konfliktia tai leimaamista. Esityksen tyylilaji, omintakeinen, absurdi komiikka oli ratkaiseva tekijä.

Uskonto aiheena näyttäisi toimivan ainakin komediatyöskentelyssä ja päinvastoin. Ryhmälähtöisen työskentelytavan käyttäminen osallistaa ja aktivoi ja tuo jokaisen ryhmään kuuluvan äänen esiin sillä panoksella, jolla hän haluaa olla mukana. Ryhmälähtöisyys rakentaa samalla yhteisöllisyyttä, sillä jokainen vaikuttaa sisällön tuottamiseen ja lopputulokseen. Ryhmälähtöinen toimintatapa sallii erilaisten näkökulmien esilletulon, ja erilaisuus voi kukoistaa, kuten on tarpeen silloin, kun työskentelyssä on erilaisia näkökulmia. Ryhmälähtöinen työskentely esimerkiksi kirkkodraamaa tehdessä tuoda esiin ihmisten todellisia kokemuksia uskosta. Ilmaisullisesti erilaisten menetelmien, ei pelkästään tekstilähtöisen klassisen draaman, käyttäminen voi tuoda lähemmäs pyhää ja mysteeriä, jolle ei aina löydy sanoja.

En ole huolissani komedian käyttämisestä tyylilajina kirkkodraamassa ja evankeliumin elävöittämisessä, pikemminkin päinvastoin. Wright on samoilla linjoilla. Hän kirjoittaa, että esimerkiksi teatterissa huolehditaan turhaan siitä, aiheuttaako teatteri katsojissa empatiaa, mikäli näytelmä naurattaisikin. Kontrastit huumorin ja vakavan ja koskettavan kohtausten välillä ovat virkistäviä ja jaettu nauru yhdistää ja on samalla jaettua tunnetta ja jaettu tunne yhdistää yleisöä (John Wright 2007, 11).

□ Lopuksi

Olen käsitellyt työssäni komediatyöskentelyä uskonnollisten aiheiden käsittelyssä kahden teatteriesityksen kautta. Esityksistä Usko pois□ toteutettiin ryhmälähtöisenä ja devising- menetelmää käyttäen. Veisaava ilveilijä edusti perinteisempää, tekstilähtöistä komediaa. Olen analyysissäni esittänyt, että Veisaava ilveilijän voidaan katsoa edustavan sisältönsä puolesta kirkkodraamaa, vaikkakin toteutumistavaltaan se poikkeaa tyypillisestä kirkkodraamasta □tilälähtöisyys ja yleisön osallistaminen virsillä□. Esitysten taustateorioina olen esitellyt Kierkegaardin näkemyksiä uskonnon ja huumorin suhteesta sekä ilveilyperinnettä ja komedian eri tyylilajeja.

Olen lisäksi pyrkinyt havainnollistamaan esitysten rakentamisen prosessinomaista luonnetta sekä ohjaajan, että esiintyjän näkökulmista. Komediaesityksen onnistumisen perustaksi olen esittänyt esiintymisessä käytettävän intensiteetin ja energian määrää, jonka hahmottaminen on olennainen osa näyttelijäntyötä.

Analyysin pohjalta tulin siihen tulokseen, että komedian käyttäminen uskonnollisen aiheen käsittelyssä on hyödyllistä ja hedelmällistä, sillä komedia riisuu ennakkoluuloja ja toisaalta huumorin kautta esiintyjät voivat rohkaistua tarkastelemaan myös ongelmakohtia ja poiketa totutusta ilmaisusta. Komediasa käytetty liioittelu antaa suojaa herkkien ja henkilökohtaisten asioiden käsittelylle. Opinnäytetyössä korostui myös ryhmälähtöisen työskentelytavan merkitys uskonnollisen aiheen käsittelyssä demokraattisena ja yhteisöllisyyttä lisäävänä työtapana. Paradoksaalisesti ryhmälähtöisessä työskentelyssä korostui yksilöiden omaehtoisuus ja oma osallistuminen, jolloin esittäjillä oli myös enemmän vaikutusvaltaa lopullisen esityksen sisällön muodostumisessa.

Yllä esittämän perusteella on mielenkiintoista pohtia, miten komediatyöskentelyä voitaisiin hyödyntää myös työelämässä, esimerkiksi kirkon työssä? Teatteriohjaajan, humoristin tai näyttelijän näkökulmasta kiinnitän huomiota siihen, miten tilaisuus on rakennettu, kuinka aihetta lähestytään ja ihmisiä huomioidaan ja saavuttaako tilaisuus huippunsa ja miten tilaisuus päättyy. Kiinnitän huomiota tilaisuuden virittyneisyyteen ja energiaan, mikä puolestaan vaikuttaa siihen, millä mielellä poistun tilaisuudesta, ja haluanko tulla uudestaan.

Esityksen onnistuminen riippuu pitkälti siitä, kuinka läsnä esiintyjä on tilanteessa ja seisooko hän esittämänsä asian takana. Papin työssä tapahtuvaa esillä olemista voidaan

tarkastella samaan tapaan. Kirkon työntekijä on roolissa, jossa hänen tehtävänsä kuuluu rituaalien ja sanan välittäminen. Samalla työssä korostuu läsnäolon taito ja omakohtaisuus.

Tilaisuuksien rakentamista silmällä pitäen esiintymiseen liittyvää sopivaa jännitteisyyttä ja virittyneisyyttä voi opetella samalla tavalla kuin näyttelijän työssä. Esiintymistaidon lisäksi on hyödyllistä pyrkiä rakentamaan tilaisuuksia dramaturgisesti osallistavilla ja kohtaavilla tavoilla.

#### LÄHTEET:

Geybels, Hans and van Herck, Walther eds., 2011: Humour and Religion: Challenges and Ambiguity. Continuum Religious Studies Series. London and New York: Continuum Publishing.

Heinimäki, Jaakko 2000: Pyhä nauru - kirjoituksia uskonnosta ja huumorista. Helsinki. Like.

Houni, Pia ja Paavolainen, Pentti 2002: Teatteri ja taide toimintakulttuureina. Yliopistopaino. Helsinki.

Kinnunen-Riipinen, Lilja 2000: Teatteri kirkossa vai kirkko teatterissa. Kirkkonäytelmä Suomessa 1900-luvulla 1900- ja 1900-lukujen kehitys taustanaan. Suomen Lähetysseura.

Klemola, Timo 2004: Taidon filosofia – Filosofin taito Tampere. Tampereen yliopistopaino Oy.

Koskenniemi, Pieta 2007: Osallistava teatteri, devising ja muita merkillisyyksiä. Opintokeskus kansalaisfoorumi.

Milner Davis, Jessica. 2011. "The Fool and the Path to Spiritual Insight".

Oddey, Alison, 2006: Devising Theatre a practical and theoretical handbook. (1994). Routledge. New York.

Roiha Tanja, 5.5.-19.5.2016: Päiväkirjamuistiinpanot.

Spolin, Viola & Houni, Pia ja Paavolainen Pentti 2002: Teatteri ja taide toimintakulttureina. Yliopistopaino. Helsinki.

Taels, John in Geybels and van Herck, 2011: Humour and Religion: Challenges and Ambiguity. 218-247. Continuum Religious Studies Series. London and New York: Continuum Publishing.

Wright, John 2007: Why is that so funny? A Practical exploration of physical comedy. Nick Hern books.

Liite 1

1 (1)



Liite 2

1 (1)